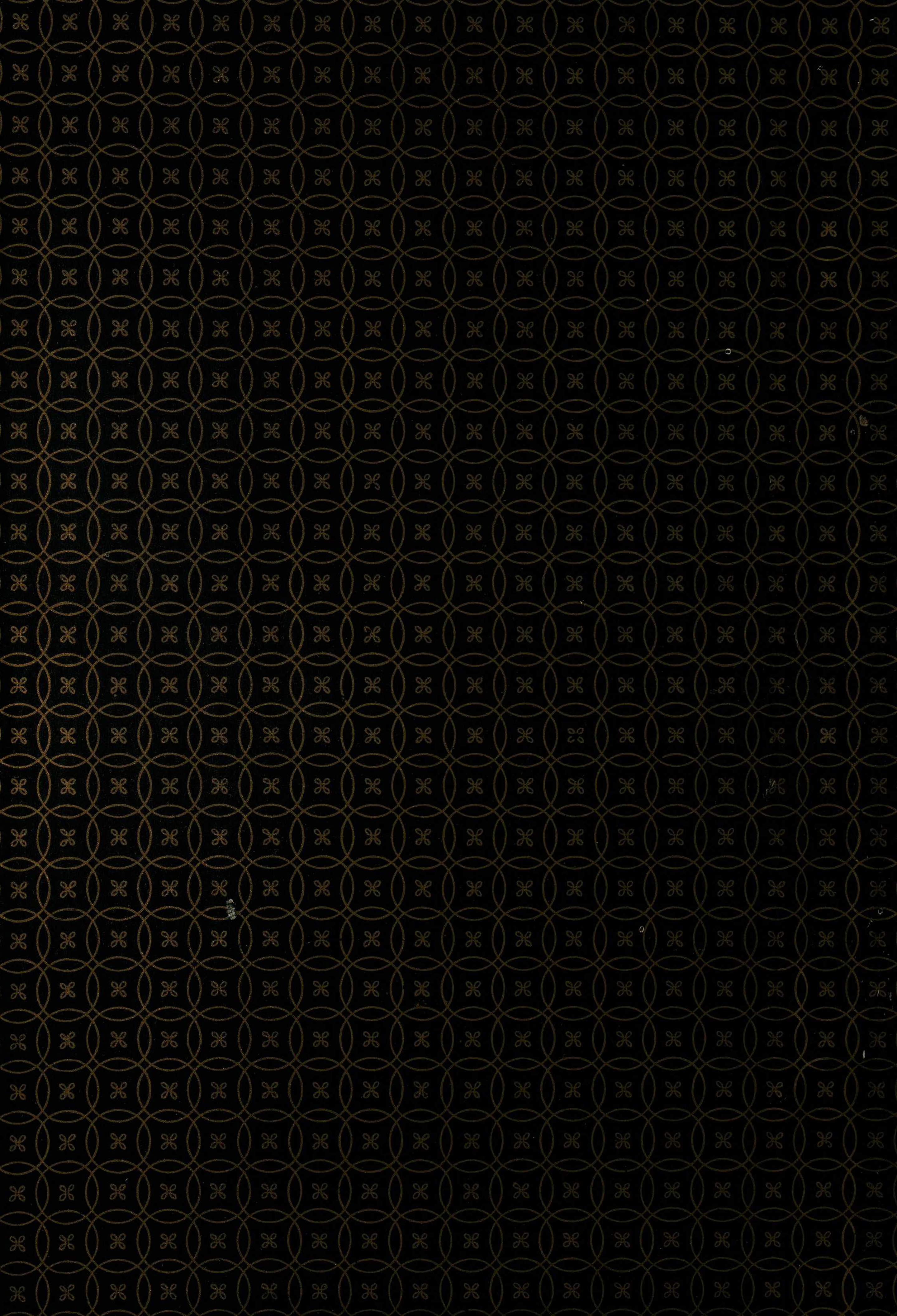
Классическое Искусство

ИЗДАНІЕ БРОКГАУЗЪ-ЕФРОНЪ.



ГЕНРИХЪ ВЕЛЬФЛИНЪ.

КЛАССИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО.

ВВЕДЕНІЕ ВЪ ИЗУЧЕНІЕ ИТАЛЬЯНСКАГО ВОЗРОЖДЕНІЯ.

СЪ ПРЕДИСЛОВІЕМЪ ПРОФ. Ѳ. Ф. ЗѢЛИНСКАГО.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО
А. А. КОНСТАНТИНОВОЙ и В. М. НЕВѢЖИНОЙ.

СЪ 10 ТАБЛИЦАМИ ВЪ КРАСКАХЪ

ИЗДАНІЕ
БРОКГАУЗЪ-ЕФРОНЪ.
1912

И 79 ТАБЛИЦАМИ НА МѢЛОВОЙ БУМАГѢ

П. З.

Типографія Акц. Общ. Брокгаузъ-Ефронъ. С.-Петербургъ, Прачешный пер., № 6.

Предисловіе къ русскому изданію.

Критика художественнаго произведенія, поскольку она не признается открыто и честно въ своемъ субъективизмѣ, имѣетъ въ своемъ основаніи понятіе художественной цѣнности; и несомнѣнно, что всякій сознательный любитель искусствъ нерѣдко и съ душевной болью задумывался надъ этимъ понятіемъ. Есть ли художественная цѣнность нѣчто абсолютное? Или она находится въ зависимости отъ „вкуса“ даннаго любителя, и спорить о преимуществѣ Боттичелли или Рафаэля такъ же нелѣпо, какъ и о томъ, что вкуснѣе: французская или англійская горчица? Или она—что хуже—въ зависимости отъ столь же нераціональнаго, сколь и безапелляціоннаго приговора моды? Или она—что еще хуже—опредѣляется интересами вліятельныхъ торговцевъ художественными произведеніями, „муссирующихъ“ общественное мнѣніе для болѣе выгоднаго сбыта скупленныхъ за безцѣнокъ „сокровищъ“?

Исторія художественнаго пониманія и художественныхъ оцѣнокъ за послѣднее тридцатилѣтіе, сказать правду, очень не утѣшительна: скептикъ и пессимистъ можетъ извлечь изъ нея не мало данныхъ не только въ пользу второго, но и въ пользу послѣдняго опредѣленія художественной цѣнности; но, быть-можетъ, именно поэтому она породила жажду разобраться, наконецъ, въ проблемѣ художественной формы. Особенно сильно эта жажда должна была ощущаться въ университетскихъ аудиторіяхъ, гдѣ читались курсы по теоріи искусствъ. Тутъ дилемма ясна: или эта теорія не имѣетъ научнаго характера—и тогда ей не мѣсто въ университетахъ; или она его имѣетъ—тогда пусть она именно его и выставляетъ наружу.

Среди книгъ, вызванныхъ этой жаждой, предлагаемая здѣсь въ русскомъ переводѣ книга базельскаго профессора Г. Вельфлина занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ, если не первое; можно сказать, что его разсужденіе о „классическомъ искусствѣ“ само стало классическимъ въ указанной области. Мы не могли бы указать другой книги, болѣе утѣшительной для мыслящаго любителя и знатока новѣйшихъ изобразительныхъ искусствъ, для человѣка, желающаго освободить свое художественное сужденіе отъ произвола собственнаго или чужого мнѣнія и основать его на гранитномъ кряжѣ незыблемыхъ художественныхъ законовъ... Вездѣ ли обнаруженъ этотъ гранитный кряжъ? Было бы опрометчиво это утверждать. Но зато одно сказать можно: всякій, внимательно прочитавшій настоящую книгу, придетъ къ убѣжденію, что онъ есть, и что отъ человѣческаго разумѣнія и человѣческаго трудолюбія зависитъ его обнаруженіе.

Ѳ. Зѣлинскій.

Предисловіе къ первому изданію.

Въ наши дни интересъ общества къ изобразительному искусству, поскольку оно удѣляетъ ему вниманія, повидимому, снова обращается къ художественнымъ вопросамъ по существу. Анекдотическій матеріалъ біографій, изображеніе эпохи не удовлетворяютъ уже читателя, ищущаго въ книгѣ по исторіи искусства отвѣтовъ на вопросы, въ чемъ цѣнность, въ чемъ сущность творенія художника; онъ жадно ищетъ новыхъ понятій, такъ какъ старыя слова утратили значеніе. Воскресаетъ интересъ къ совершенно забытой эстетикѣ. Подобно бодрящему свѣжему дождю на изнуренной засухой почвѣ появилась книга Адольфа Гильдебранда, „Проблема формы", а съ нею и новый методъ подходить къ художественному произведенію, изслѣдованіе матеріала не только вширь, но и вглубь.

Художникъ, написавшій эту нынѣ часто цитируемую книгу, увѣнчалъ наши исканія историковъ искусства терновымъ вѣнцомъ. Историческій методъ изслѣдованія—говоритъ онъ—выдвинулъ на первый планъ особенности и смѣны проявленій художественнаго творчества; историческій методъ видитъ въ искусствѣ выраженіе разныхъ индивидовъ, какъ личностей, или продуктъ условій эпохи и національныхъ особенностей. Отсюда ложный взглядъ на искусство какъ на нѣчто преимущественно личное, не относящееся къ эстетическимъ потребностямъ человѣка. Всякая оцѣнка искусства „въ себѣ" исчезаетъ. Въ центръ ставятся второстепенныя частности, а художественная сущность, эволюціонирующая по своимъ внутреннимъ законамъ, независимымъ отъ времени, игнорируется.

Это все равно—продолжаетъ Гильдебрандъ—какъ если бы садовникъ выращивалъ цвѣты подъ стеклянными колпаками разной формы, чтобы получать причудливыя разновидности, а потомъ сталъ бы увлекаться этими разновидностями, забывъ, что задачу изученія составляютъ сами цвѣты съ законами ихъ жизни и развитія.

Эта критика одностороння и сурова, но, быть-можетъ, весьма полезна [1]). Характеристика художника, какъ человѣческой личности, характе-

[1]) Эта исторія садовника—не подходящая аналогія для историка искусствъ; она подходитъ къ ботаникѣ, желающей быть только географіей растеній.

ристика индивидуальныхъ стилей и стилей эпохи всегда останутся задачей историка искусствъ и всегда будутъ возбуждать живой интересъ, но болѣе важной темой искусства „въ себѣ“ историческая наука дѣйствительно пренебрегла, предоставивъ ея изученіе особнякомъ стоящей философіи искусства, права на существованіе которой та же исторія такъ часто оспаривала. Было бы естественно, чтобы каждая монографія по исторіи искусства обнимала собою частный вопросъ эстетики.

Такова была цѣль автора этой книги. Его намѣреніемъ было выдвинуть художественное содержаніе итальянскаго классическаго искусства. Оно созрѣло въ эпоху чинквеченто. Желающему вникнуть въ это явленіе полезно стать съ нимъ лицомъ къ лицу и познакомиться съ моментомъ полнѣйшаго расцвѣта его, открывающаго его сущность и дающаго критерій сужденія.

Мое изслѣдованіе ограничивается великими итальянскими мастерами средней Италіи. Венеція шла такимъ же путемъ развитія, но разсмотрѣніе ея особенностей нарушило бы стройность работы.

Разумѣется, вниманіе удѣлено главнымъ произведеніямъ мастеровъ, причемъ читатель долженъ считаться съ извѣстной свободой автора въ выборѣ и трактовкѣ ихъ, ибо въ планъ изслѣдованія не входитъ разсмотрѣніе творчества отдѣльныхъ художниковъ, а лишь выдѣленіе общихъ чертъ общаго стиля эпохи.

Чтобы вѣрнѣе достигнуть этой цѣли, къ первой—исторической—части присоединена въ качествѣ опыта систематическая часть, въ которой матеріалъ расположенъ не по личностямъ художниковъ, а по эстетическимъ понятіямъ, и объясненія сущности явленія слѣдуетъ искать именно въ ней.

Эта книга не академическое руководство, хотя, быть-можетъ, и носитъ черты дидактическія. Авторъ признается, что общеніе съ юными поклонниками искусства на университетской скамьѣ, увлеченіе учить и учиться смотрѣть на практическихъ занятіяхъ по исторіи искусства, главнымъ образомъ, побудили его и ободрили высказать, не будучи художникомъ, свое мнѣніе о столь великомъ вопросѣ въ искусствѣ, какъ классическій стиль.

Базель. Осень 1898 года.

Генрихъ Вельфлинъ.

Изъ предисловія ко второму изданію.

... привлеченіемъ болѣе богатаго матеріала и болѣе исчерпывающимъ изложеніемъ его, хотя и то и другое мѣстами желательно, главная цѣль автора—нарисовать картину всесторонняго развитія искусства цѣлой эпохи—не была бы удовлетворена. Чтобы дѣйствительно постигнуть это явленіе, слѣдовало бы углубить и дополнить постановку вопроса. Область красокъ сознательно не принята во вниманіе. Пока попытаемся систематизировать наблюденія. Понятія: „художественныя исканія", „красота", „форма" опредѣляютъ главныя направленія, и, сознаюсь, меньшаго непониманія мнѣ доказать не могли, какъ предложивъ выпустить эти главы. Исторіи искусствъ пора дать себѣ отчетъ въ своихъ формальныхъ проблемахъ, не исчерпывающихся проведеніемъ границъ между разными идеалами красоты, т.-е. между отдѣльными стилями; эти формальныя проблемы начинаютъ возникать уже много раньше — съ понятіемъ изображенія какъ таковою. Здѣсь открывается широкое поле работы. По вопросамъ развитія рисунка, свѣта и тѣни, перспективы, изображенія пространства и т. д. долженъ быть сдѣланъ рядъ изслѣдованій, если исторія искусствъ претендуетъ завоевать собственный научный базисъ, не ограничиваясь ролью иллюстраціи къ исторіи культуры. Всѣ попытки отвѣтить на вышеупомянутые вопросы пока призрачны, но, судя по нѣкоторымъ признакамъ, насталъ моментъ снова приняться за эти важные теоретическіе труды, которые явятся добавленіемъ къ общей „Исторіи художественно-зрительнаго воспріятія".

Предисловіе къ четвертому изданію.

Новое изданіе отличается болѣе значительнымъ числомъ иллюстрацій, измѣненія въ текстѣ сводятся къ отдѣльнымъ поправкамъ. Автора привлекало желаніе радикальной переработки, такъ какъ, всецѣло придерживаясь раньше высказанныхъ воззрѣній, его требованія обоснованія и освѣщенія матеріала возросли. Будучи, однако, убѣжденъ, что частичностью переработки ничего не было бы достигнуто, онъ возымѣлъ намѣреніе пополнить пробѣлы особой книгой, которая будетъ заключать въ себѣ подробные анализы и составитъ нѣчто въ родѣ второго тома.

Берлинъ. Осень 1907 года. **Г. В.**

Введеніе.

Отъ слова „классическій“ вѣетъ на насъ какимъ-то холодомъ. Чувствуешь себя оторваннымъ отъ живого, пестраго міра и поднятымъ въ безвоздушныя пространства, гдѣ обитаютъ однѣ лишь схемы, а не люди съ теплой, красной кровью. „Классическое искусство“ кажется вѣчно-мертвымъ, вѣчно-старымъ плодомъ академій, порожденіемъ теоріи, а не жизни. А мы томимся такой безконечной жаждой живого, дѣйствительнаго, осязаемаго. Современный человѣкъ всюду ищетъ искусства, отъ котораго сильно пахнетъ землей. Не чинквеченто, а кватроченто—излюбленная эпоха нашего поколѣнія: рѣшительное чувство дѣйствительности, наивность глаза и ощущенія. Нѣкоторая устарѣлость возраженія за одно уже сходитъ ему съ рукъ, такъ какъ мы любимъ восхищаться и усмѣхаться одновременно.

Съ не ослабѣвающимъ наслажденіемъ погружается путешественникъ во Флоренціи въ картины старыхъ мастеровъ. Ихъ простодушный и добросовѣстный разсказъ переноситъ его въ парадныя комнаты флорентинокъ, гдѣ родильница принимаетъ посѣщенія, на улицы и площади тогдашняго города, гдѣ расхаживаютъ люди, многіе изъ которыхъ смотрятъ на насъ съ картины съ поистинѣ ошеломляющей реальностью.

Всякій знаетъ фрески Гирландайо въ Санта Марія Новелла. Какъ весело переданы тамъ разсказы о Маріи и Іоаннѣ; это бюргерская, но не мелочно мѣщанская обстановка, когда жизнь является въ праздничномъ блескѣ и радуется здоровой радостью всему обильному и пестрому, дорогимъ платьямъ, украшеніямъ, утвари и богатой архитектурѣ. Есть ли что-либо болѣе нѣжное, чѣмъ картина Филиппино въ Бадіи, гдѣ Мадонна является Св. Бернару и кладетъ свою тонкую, узкую руку на его книгу? И какое благоуханіе исходитъ отъ несравненныхъ дѣвочекъ-ангеловъ, сопровождающихъ Марію и робко, но любопытно, лишь механически соединивъ свои руки для молитвы, тѣснящихся у складокъ Ея платья, разсматривая страннаго чужого человѣка! Не долженъ ли самъ Рафаэль отступить передъ чарами Боттичелли, и можетъ ли тотъ, кто

разъ ощутилъ чувственно-грустный взоръ его глазъ, находить интересной какую-нибудь Madonna della Sedia?

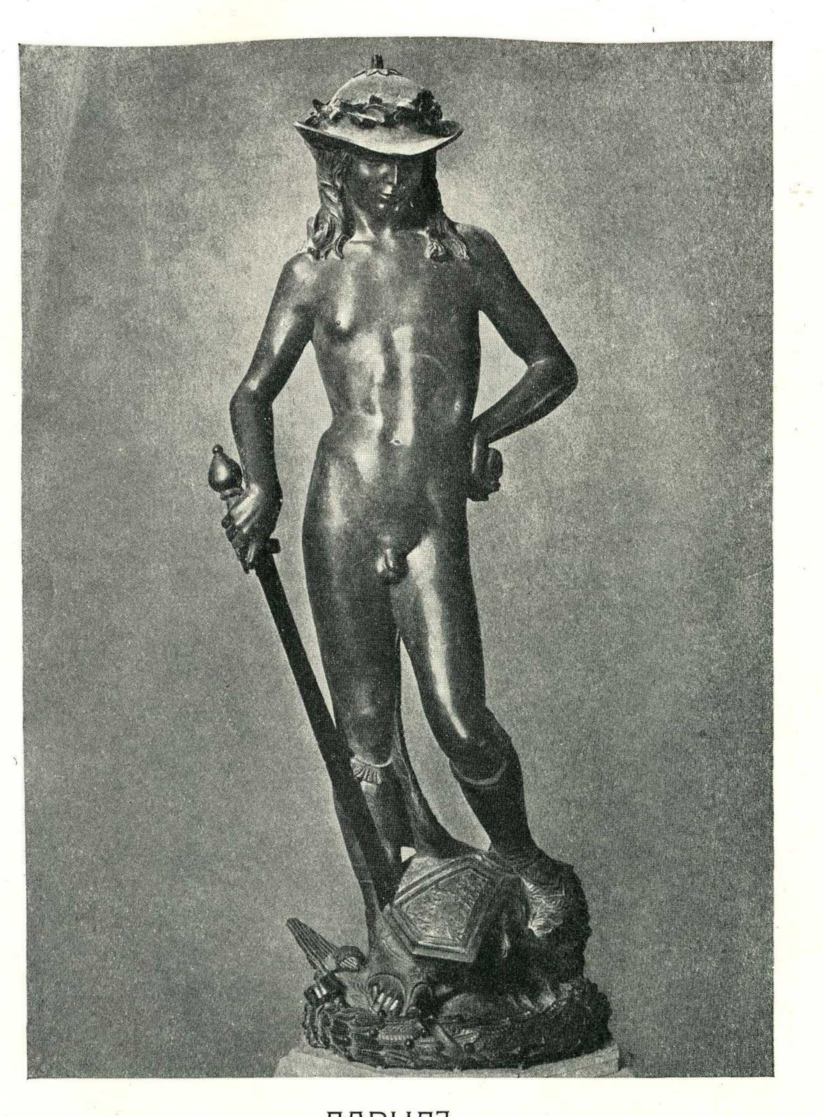
Ранній Ренессансъ это—тонкочленныя дѣвичьи фигуры въ пестрыхъ одѣяніяхъ, цвѣтущія лужайки, развѣвающіеся шарфы, воздушные портики съ широко раскинутыми арками на стройныхъ колоннахъ. Ранній Ренессансъ это — свѣжая сила юности, все свѣтлое и бодрое, все естественное, разнообразное. Безыскусственная природа съ прибавкой небольшой доли сказочнаго великолѣпія.

Недовѣрчиво и неохотно переходимъ мы изъ этого веселаго, пестраго міра въ высокіе, тихіе залы классическаго искусства. Что это за люди? Ихъ внѣшній видъ разомъ ощущается нами какъ что-то чуждое. Мы чувствуемъ недостатокъ сердечности, наивной безсознательности. Ни одинъ изъ нихъ не смотритъ на насъ довѣрчиво съ видомъ стараго знакомаго. Здѣсь болѣе нѣтъ обитаемыхъ покоевъ съ весело разбросаннымъ домашнимъ скарбомъ; возвышаются однѣ лишь безцвѣтныя стѣны и крупная тяжелая архитектура.

Дѣйствительно, современный сѣверный житель стоитъ до такой степени неподготовленнымъ передъ художественными произведеніями, въ родѣ Аѳинской Школы и подобными ей твореніями, что замѣшательство его естественно. И нельзя осуждать того, кто въ глубинѣ души задаетъ себѣ вопросъ, почему Рафаэль не написалъ римскаго цвѣточнаго рынка или веселой сценки на пьяцца Монтанара въ воскресное утро, когда тамъ происходитъ бритье крестьянъ? Здѣсь разрѣшались задачи, которыя не стоятъ ни въ какой связи съ современнымъ художественнымъ дилетантизмомъ, и мы съ нашимъ архаическимъ вкусомъ лишь въ незначительной мѣрѣ способны къ оцѣнкѣ этихъ chef d'oeuvre'овъ формы. Намъ нравится простота примитивовъ, мы наслаждаемся жесткимъ, дѣтски негармонированнымъ строеніемъ фразы, рубленнымъ, прерывающимся стилемъ въ то время, какъ художественно построенный, полнозвучный періодъ остается неоцѣненнымъ и непонятымъ.

Но и тамъ, гдѣ предпосылки лежатъ ближе, гдѣ чинквеченто трактуетъ старыя, простыя темы христіанскаго репертуара, холодное отношеніе публики понятно. Она чувствуетъ себя неувѣренной и не знаетъ, слѣдуетъ ли ей считать неподдѣльными жесты и духъ классическаго искусства? Мы наглотались такого количества ложной классики, что желудокъ требуетъ горечи, только бы она была нефальсифицирована. Мы потеряли вѣру въ величіе жеста, мы стали слабыми и недовѣрчивыми и подмѣчаемъ всюду лишь театральность и пустую декламацію.

Окончательно же непринужденное довѣріе было подорвано постоянно повторявшимися нашептываніями, что это вовсе не оригинальное искусство, что оно ведетъ свое происхожденіе отъ антиковъ: мраморный міръ давно угасшей древности наложилъ свою холодную мертвящую руку призрака на цвѣтущую жизнь Возрожденія.



ДАВИДЪ.
Донателло.

ДАВИДЪ.
Верроккіо.

И все же классическое искусство не что иное, какъ естественное продолженіе кватроченто и совершенно свободное проявленіе духа итальянскаго народа. Оно не возникло въ подражаніе чуждому прообразу — антикамъ, оно не продуктъ школы; оно выросло въ открытомъ полѣ, въ часъ самаго мощнаго произрастанія.

Но для нашего сознанія это обстоятельство оказалось затемненнымъ благодаря тому (и здѣсь кроется настоящая причина предвзятыхъ мнѣній противъ итальянскаго классицизма), что считали общимъ явленіе, насквозь обусловленное національностью, и хотѣли повторить при совершенно иныхъ условіяхъ образы, которые имѣютъ жизненность и смыслъ лишь на опредѣленной почвѣ и подъ опредѣленнымъ небомъ. Искусство зрѣлаго Возрожденія въ Италіи остается итальянскимъ искусствомъ, и „идеальное“ повышеніе дѣйствительности, осуществившееся здѣсь, было все же только повышеніемъ итальянской дѣйствительности.

Уже согласно дѣленію Вазари XVI вѣкъ начинаетъ собой новый отдѣлъ, эпоху, относительно которой все предыдущее должно являться только предварительной ступенью и подготовленіемъ. Третью часть своей біографіи художниковъ онъ начинаетъ съ Леонардо. Тайная Вечеря Леонардо возникла въ послѣднее десятилѣтіе XV столѣтія, и это первое большое произведеніе новаго искусства. Одновременно выступаетъ и Микеланджело, который, будучи почти на 25 лѣтъ моложе, уже своими юношескими работами говоритъ совершенно новыя слова. Его современникомъ является Фра Бартоломмео. Черезъ почти десятилѣтній промежутокъ слѣдуетъ Рафаэль, и рядомъ съ нимъ идетъ Андреа дель Сарто. Округляя цифры, мы получимъ первую четверть XVI вѣка, отъ 1500 — 1525 г., какъ эпоху, характерную для классическаго стиля флорентинско-римскаго искусства.

Не легко произвести общій обзоръ этой эпохи. Какъ ни знакомы намъ съ юношескихъ лѣтъ главнѣйшія ея произведенія по гравюрамъ и репродукціямъ всякаго рода, однако, связное и живое представленіе о мірѣ, породившемъ эти плоды, складывается очень медленно. Съ кватроченто дѣло обстоитъ иначе: XV столѣтіе во Флоренціи все еще, какъ живое, передъ нашими глазами. Правда, уже многое расхищено, многое перенесено съ своего естественнаго мѣстонахожденія въ темницу музеевъ, но все же сохранилось еще достаточно мѣстъ, гдѣ мнится, что мы дышемъ воздухомъ того времени. Чинквеченто сохранилось болѣе отрывочно, да оно и проявилось лишь несовершеннымъ образомъ. Во Флоренціи у насъ возникаетъ ощущеніе, будто широкому фундаменту кватроченто недоставало увѣнчивающей части. Конецъ развитія плохо замѣтенъ. Я уже не буду говорить о рано послѣдовавшемъ вывозѣ картинъ за границу, вслѣдствіе котораго, напримѣръ, отъ Леонардо въ Италіи почти ничего не осталось, но уже съ самаго начала силы раздѣляются, Вечеря

Леонардо, которая необходимо должна была бы принадлежать Флоренціи, находится въ Миланѣ. Микеланджело сталъ римляниномъ наполовину, Рафаэль цѣликомъ. Изъ римскихъ задачъ сикстинскій потолокъ является абсурдомъ, мукой для художника и зрителя, а Рафаэлю пришлось написать часть своихъ ватиканскихъ картинъ на стѣнахъ, гдѣ ихъ никогда нельзя хорошенько разсмотрѣть. Многое ли затѣмъ вообще было осуществлено? Не осталась ли только въ проектѣ значительная часть произведеній краткаго періода расцвѣта, и не подпало ли многое ранней гибели? Вѣдь сама Вечеря Леонадро только руины. Его большая батальная картина, предназначенная для Флоренціи, никогда не была окончена, и даже ея картонъ утерянъ. Ту же самую судьбу раздѣляютъ и купающіеся солдаты Микеланджело. Гробница Юлія осталась невыполненной, за исключеніемъ нѣсколькихъ отдѣльныхъ фигуръ, точно такъ же, какъ фасадъ С.-Лоренцо, долженствовавшій быть отраженіемъ тосканской архитектуры и пластики; капелла Медичи можетъ лишь наполовину замѣнить его, такъ какъ она уже стоитъ на границѣ барокко. Классическое искусство не оставило памятника высокаго стиля, гдѣ архитектура, скульптура и живопись вылились бы въ общее чистое выраженіе, и главнѣйшей задачѣ зодчества, на которой сосредоточились всѣ силы, Св. Петру въ Римѣ, въ концѣ концовъ, все же не суждено было стать памятникомъ эпохи зрѣлаго Ренессанса.

Такимъ образомъ, классическое искусство можно сравнить съ развалинами недостроеннаго зданія, первоначальная форма котораго должна быть дополнена далеко разбросанными обломками и несовершенными остатками, и, быть-можетъ, до извѣстной степени право утвержденіе, гласящее, что изъ всей итальянской исторіи искусствъ ни одна эпоха не извѣстна менѣе, чѣмъ золотой вѣкъ.

Первая частъ.

I. Предшествующая эпоха.

Родоначальникомъ итальянской живописи былъ **Джотто**, первый заговорившій языкомъ искусства. Нарисованное имъ понятно какъ рѣчь; его разсказы переживаются. Онъ широко охватилъ міръ человѣческихъ чувствованій; библейскія исторіи и легенды святыхъ онъ разсказываетъ намъ какъ живыя, подлинныя происшествія. Онъ схватываетъ самую сущность событія и изображаетъ сцену со всей правдивостью обстановки, при которой она необходимо должна совершаться. Свою задушевную манеру характеризовать святыя исторіи и оживлять ихъ интимными частностями Джотто заимствуетъ въ проповѣдяхъ, которыя слышитъ, и въ поэзіи францисканцевъ; но сущность его таланта не въ поэтическомъ замыслѣ, а въ живописномъ изображеніи, въ выявленіи вещей, которыхъ до него предшествующіе художники передавать на картинахъ не умѣли. Его глазъ чутко воспринимаетъ въ явленіи наиболѣе характерное, и, быть-можетъ, живопись никогда не достигала такой силы выразительности, какъ при немъ. Не слѣдуетъ, однако, представлять себѣ Джотто чѣмъ-то въ родѣ христіанскихъ романтиковъ, съ всегда готовымъ запасомъ сердечныхъ изліяній, на подобіе францисканскаго монаха; не должно также думать, что и его искусство расцвѣло лишь подъ наплывомъ той великой любви, силою которой ассизскій святой низвелъ небо на землю и вселенную обратилъ въ небо. Джотто былъ не мечтатель, но человѣкъ дѣйствительности, не лирикъ, но художникъ-созерцатель, рѣчь котораго всегда ясна и выразительна, хотя и не увлекательно прекрасна.

Другіе превосходятъ его глубиной и страстностью. Ваятель Джованни Пизано, несмотря на меньшую благодарность матеріала, задушевнѣе живописца Джотто. Трудно было бы разсказать съ большей нѣжностью исторію Благовѣщенья, чѣмъ это сдѣлалъ Джованни на рельефѣ каѳедры въ Пистойѣ; въ изображеніи же страстныхъ сценъ отъ него вѣетъ горячимъ дыханіемъ Данте. Но та же пылкость темперамента и губитъ его. Не зная чувства мѣры, онъ искажаетъ физическія формы, что всегда влечетъ за собой огрубѣніе искусства.

Джотто спокойнѣе, холоднѣе, уравновѣшеннѣе; понятный каждому, онъ былъ чрезвычайно популяренъ. Ему ближе простонародно-грубоватое,

чѣмъ утонченное; всегда серьезный и думающій о существенномъ, онъ стремится къ ясности, а не къ красотѣ. У него почти нѣтъ и слѣда гармоничности линій въ одеждахъ, ритмической торжественности походки и осанки, принадлежавшихъ къ стилю того времени. Рядомъ съ Джованни Пизано онъ тяжеловатъ; въ сравненіи съ Андреа Пизано, мастеромъ бронзовой двери въ флорентинской крестильницѣ, онъ просто безобразенъ. Въ Посѣщеніи Маріи Елизаветой у Андреа встрѣча двухъ обнимающихся женщинъ и рядомъ стоящей, сопровождающей ихъ служанки производитъ впечатлѣніе музыки; джоттовскій же рисунокъ жестокъ, но чрезвычайно выразителенъ. Движеніе его Елизаветы (Арена, въ Падуѣ), которая склоняется и смотритъ при этомъ въ глаза Маріи, не забывается; тогда какъ отъ Андреа Пизано остается лишь воспоминаніе о гармонично-красивой волнѣ линій.

Въ капеллахъ церкви Санта Кроче живопись Джотто достигаетъ своего наивысшаго совершенства; отчетливостью передачи явленія онъ далеко превосходитъ здѣсь свои прежнія работы, замысломъ же композицій приближается къ мастерамъ XVI вѣка. Непосредственные послѣдователи его здѣсь не поняли. Вмѣсто простоты и единства они искали богатства и разнообразія въ передачѣ явленій, неумѣло углубляли картины, и въ результатѣ получались путаница и неувѣренность. Въ началѣ XV вѣка является новый живописецъ; мощнымъ взмахомъ онъ сразу овладѣваетъ видимымъ міромъ и переноситъ его на картину. Это—**Мазаччо**.

Во время пребыванія во Флоренціи посмотрите Мазаччо непосредственно послѣ Джотто, и вы увидите огромную разницу между ними во всей ея рѣзкости.

Вазари выразился о Мазаччо шаблонно: „Мазаччо понялъ,—говоритъ онъ,—что живопись есть не что иное, какъ изображеніе вещей, такими, каковы онѣ есть“ [1]). Отчего нельзя бы сказать того же и о Джотто? Безспорно, въ этихъ словахъ лежитъ болѣе глубокій смыслъ. Въ настоящее время кажется вполнѣ естественнымъ, что живопись должна производить впечатлѣніе дѣйствительности, но иначе думали въ старину. Было время, когда этого требованія совсѣмъ не знали,—не знали потому, что считали прежде всего невозможнымъ воспроизвести всесторонне пространственную дѣйствительность на плоскости. Такъ всегда думало средневѣковье, и изображеніе вещей и ихъ пространственныхъ соотношеній въ ту эпоху было лишь намекомъ на дѣйствительность, но отнюдь не воспроизведеніемъ ея. Къ средневѣковой картинѣ никогда не подходили, да и не могли подходить, съ современными требованіями иллюзіи. Человѣчество безспорно сдѣлало огромный шагъ впередъ, когда выросло до сознанія, что подобное ограниченіе искусства было предраз-

[1]) Vasari, „Le vite“ (ed. Milanesi) II, 288.

МАДОННА (рельефъ).
Антоніо Росселино.

судкомъ, когда поняло, что, несмотря на различіе средствъ, картина можетъ приблизиться къ созданію сходнаго съ природой впечатлѣнія. Но одинъ человѣкъ и даже цѣлое поколѣніе такого переворота совершить не могли. Кое-что было сдѣлано Джотто; къ сдѣланному имъ Мазаччо прибавилъ такъ много, что о немъ можно смѣло сказать: онъ первый достигъ „изображенія вещей такими, каковы онѣ есть“.

Прежде всего насъ поражаетъ совершенство, съ какимъ онъ овладѣваетъ проблемой пространства. Картина впервые дѣлается сценой, построенной съ точно опредѣленной точки зрѣнія,—пространствомъ, въ которомъ люди, деревья, дома имѣютъ опредѣленное, геометрически разсчитанное мѣсто. У Джотто все тѣснится, голова надъ головой, онъ не даетъ еще себѣ достаточно отчета въ томъ, какъ размѣстить тѣла; также и архитектура задняго плана у него лишь придвинута въ видѣ неустойчиво колеблющейся кулисы, размѣры которой не имѣютъ ничего дѣйствительнаго по отношенію къ человѣку. Мазаччо даетъ не только правдоподобные, пригодные для жизни дома: перспектива его картинъ вообще ясна до послѣднихъ линій ландшафта. Онъ выбираетъ зрительный пунктъ на высотѣ головъ, отчего фигуры на плоской сценѣ у него равно высоки; какъ мастерски расположены, напримѣръ, у него три головы въ профиль одна за другой, законченныя четвертой головой en face. Шагъ за шагомъ ведетъ онъ насъ въ глубину пространства, ясно располагая планы одинъ за другимъ. Желающій увидѣть новое искусство во всей его славѣ долженъ пойти въ церковь Санта Марія Новелла и посмотрѣть фреску Троицы: при помощи архитектуры и пересѣченій онъ развиваетъ въ глубину четыре плана, пространственно великолѣпно выраженныхъ. Рядомъ съ нимъ Джотто кажется совершенно плоскимъ. Фрески послѣдняго въ Санта Кроче производятъ впечатлѣніе ковра, чему способствуетъ одинаковый голубой цвѣтъ неба въ расположенныхъ рядомъ картинахъ разнаго содержанія. Живописецъ, повидимому, былъ далекъ отъ мысли передать здѣсь дѣйствительность: всю стѣну доверху заполняетъ онъ равномѣрно, точно орнаментомъ, окружаетъ ее по краямъ полосами съ мозаичными узорами; эти же самые узоры повторяетъ въ самой картинѣ, отчего фантазія перестаетъ различать между рамой и обрамленнымъ, и впечатлѣніе плоскаго стѣнного украшенія усиливается невольно. Мазаччо заканчиваетъ картину нарисованными пилястрами и стремится вызвать иллюзію ея продолженія за ними.

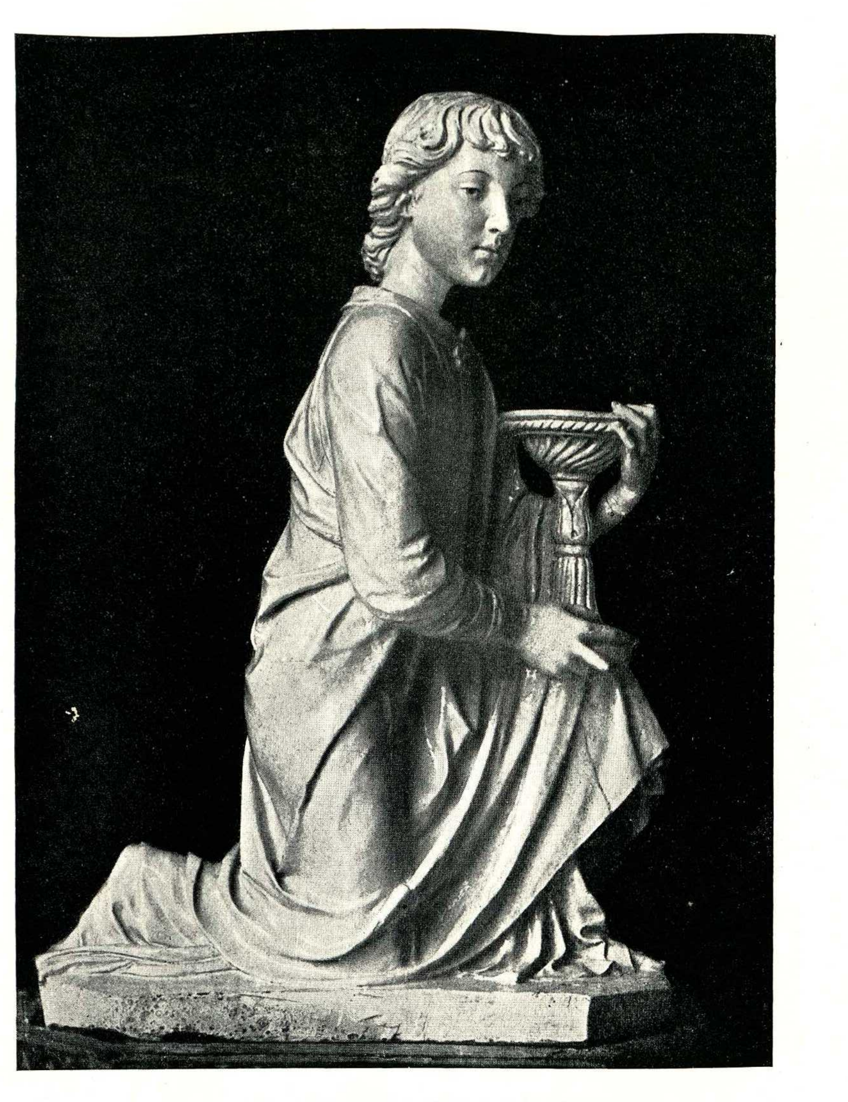
Джотто оттѣнялъ фигуры слабо и большею частью совершенно игнорировалъ отбрасываемыя ими тѣни. Онъ игнорировалъ ихъ не потому, что не видѣлъ ихъ; онъ считалъ излишнимъ останавливаться на нихъ. Онъ относился къ нимъ какъ къ ненужной случайности, не уясняющей сущности картины. У Мазаччо свѣтъ и тѣни становятся факторами первостепенной важности. Для него важно было дать „бытіе“, матеріальное

содержаніе вещей во всей силѣ ихъ реальнаго впечатлѣнія. Этого послѣдняго онъ достигаетъ не своеобразіемъ своихъ фигуръ съ могучими плечами, не человѣческой толпой въ ея сплоченности: одна его манера писать форму головы, маркируя ее двумя сильными штрихами, создаетъ совершенно новое впечатлѣніе. Объемъ говоритъ здѣсь съ неслыханной силой. Таковъ Мазаччо во всемъ. Само собою разумѣется, что свѣтлая окраска прежнихъ картинъ съ ихъ слабой свѣтотѣнью должна была быть замѣнена болѣе живымъ, болѣе соотвѣтствующимъ дѣйствительности колоритомъ.

Все изображеніе пріобрѣло устойчивость въ картинѣ, и правъ Вазари, говоря, что Мазаччо первый поставилъ людей на ноги.

Къ этому присоединяется еще нѣчто другое, обострившееся чувство характернаго, индивидуально-особеннаго. Джотто также дифференцируетъ свои образы, но у него различія лишь общія, тогда какъ у Мазаччо мы видимъ ясно очерченные, индивидуальные характеры. О нашемъ вѣкѣ говорятъ какъ о вѣкѣ „реализма". Это слово, пройдя чрезъ множество рукъ, утеряло свой первоначальный смыслъ. Съ нимъ соединяется теперь что-то пролетарское, отраженіе озлобленной оппозиціи, требующей также мѣста въ искусствѣ для уродливаго и грубаго въ силу факта ихъ существованія въ мірѣ. Реализмъ кватроченто по существу радостенъ. Благодаря повысившейся оцѣнкѣ человѣка искусство обогащается новыми элементами. Интересъ сосредоточивается теперь не только на выразительности головы: для полноты характеристики привлекаютъ всѣ индивидуальныя особенности жестовъ, манеры держать себя, считаются со свойствами каждой отдѣльной матеріи, съ любовью выписываютъ своеобразіе линій. Прежнія формулы красоты дѣлали, повидимому, насиліе надъ природой, и торжественность позъ, богатая лѣпка драпировокъ прискучили какъ пустыя красивыя фразы. Пробудившееся могучее чувство реализма требуетъ удовлетворенія; о силѣ увлеченія по новому воспринимаемыми явленіями видимаго міра ярче всего свидѣтельствуетъ тотъ фактъ, что и обитатели неба постигаются теперь лишь въ реальныхъ образахъ съ индивидуальными чертами, въ земныхъ одѣяніяхъ, безъ слѣда прежнихъ отвлеченныхъ представленій о божествахъ.

Новыя вѣянія впервые проявляются всесторонне не въ живописи, а въ скульптурѣ. Мазаччо умеръ совсѣмъ молодымъ, и потому дѣятельность его была непродолжительна; но **Донателло** широко захватываетъ всю первую половину XV вѣка; онъ создаетъ длинный рядъ произведеній и является, конечно, наиболѣе значительнымъ художникомъ кватроченто. Онъ берется за спеціальныя задачи своего времени съ энергіей, не имѣющей равной, и никогда не впадаетъ при этомъ въ односторонность необузданнаго реализма. Создавая людей, онъ стремится извлечь все наиболѣе характерное для нихъ, не отступая и передъ уродливостью,



АНГЕЛЪ СО СВѢТИЛЬНИКОМЪ.
Лука делла Роббіа.

АНГЕЛЪ СО СВѢТИЛЬНИКОМЪ.
Бенедетто да Майяно.

и рядомъ съ этимъ творитъ образы спокойной, величавой чарующей прелести. У него есть типы, своеобразную индивидуальность которыхъ онъ исчерпываетъ до дна, и, вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ изваиваетъ такія фигуры, какъ бронзовый Давидъ, весь проникнутый чувствомъ красоты второй половины Возрожденія. При этомъ онъ разсказчикъ неподражаемой живости, силы и драматичности. Его рельефъ Саломеи въ Сіенѣ можетъ считаться лучшимъ образцомъ разсказочнаго стиля своего вѣка. Позже въ чудесахъ Антонія въ Падуѣ онъ ставитъ себѣ задачи совершенно въ духѣ чинквеченто: онъ вводитъ въ картину возбужденныя аффектами массы, которыя рядомъ съ алтарными образами его современниковъ являются поистинѣ любопытнымъ анахронизмомъ.

Параллелью къ Донателло во второй половинѣ кватроченто былъ ***Верроккіо*** *(1435—1488)*, представитель идеаловъ новаго поколѣнія, хотя, какъ талантъ, и менѣе крупный, чѣмъ Донателло.

Съ половины вѣка въ искусствѣ замѣчается пробужденіе вкуса ко всему тонкому, хрупкому, элегантному. Фигуры теряютъ грубоватость формъ, дѣлаются стройнѣе, тоньше въ суставахъ. Широкій размахъ движеній смѣняется чѣмъ-то болѣе мелкимъ и изысканнымъ, моделировка пріобрѣтаетъ чрезвычайную отчетливость, рѣзецъ выдѣляетъ теперь малѣйшія повышенія и пониженія; спокойствіе и замкнутость смѣняются подвижностью, напряженностью; пальцы вытягиваются съ искусственной граціей, придаются особые повороты и наклоны головѣ; мы видимъ много улыбокъ и съ чувствомъ обращенныхъ вверхъ взоровъ. На сцену выступаетъ утонченное существо, рядомъ съ которымъ прежняя естественность не всегда сохраняетъ свое значеніе.

Эта противоположность вкусовъ ясно обнаруживается при сравненіи бронзоваго Давида Верроккіо съ такою же фигурой Донателло. Угловатый юноша превращается въ тонкочленнаго, худого мальчика, всѣ формы котораго отчетливы, съ острымъ локтемъ. Этотъ локоть упершейся въ бокъ руки образуетъ главную линію силуэта [1]). Во всѣхъ членахъ замѣтна напряженность, нога отставлена, колѣно вогнуто, рука съ мечомъ вытянута. Какъ все это отличается отъ спокойнаго характера фигуры Донателло. Весь мотивъ вызванъ желаніемъ выразить движеніе. Выраженіе лица также оживляется движеніемъ — улыбкой, скользящей по чертамъ юнаго побѣдителя. Вкусъ къ изящному сказывается и въ деталяхъ вооруженія, тонко облегающаго и выдѣляющаго гибкія линіи тѣла, а, всмотрѣвшись въ разработку лѣпки нагого, манера Донателло покажется суммарной и почти безсодержательной рядомъ съ богатствомъ формъ Верроккіо.

Тотъ же результатъ даетъ сравненіе двухъ фигуръ всадниковъ,—

1) Снимокъ, къ сожалѣнію, не даетъ совершеннаго face'а. См. „Zeitschrift für bildende Kunst", 1894—1895: „Wie man Skulpturen aufnehmen soll" (Wölfflin).

Гаттамелаты въ Падуѣ и Коллеони въ Венеціи. Верроккіо напрягаетъ всѣ мускулы, напряженность чувствуется въ посадкѣ всадника, въ движеніи лошади. Его Коллеони ѣдетъ верхомъ съ точно застывшими, вытянутыми въ стременахъ, ногами, а лошадь такъ стремится впередъ, что чувствуется, какъ сильно она тянетъ. Проявленіе того же стиля замѣтно въ манерѣ держать командорскій жезлъ и въ поворотѣ головы. Донателло кажется въ сравненіи съ нимъ безконечно простымъ и непритязательнымъ. Его лѣпка на большихъ плоскостяхъ ровна и гладка тамъ, гдѣ Верроккіо подраздѣляетъ и моделируетъ мельчайшимъ образомъ. Лошадиная сбруя служитъ для уменьшенія плоскости. Разработка этой сбруи, равно какъ и гривы, является поучительнымъ образцомъ декоративнаго искусства поздняго кватроченто. Въ моделировкѣ мускуловъ художникъ достигъ такого натурализма, что создалось даже мнѣніе, будто онъ вылѣпилъ лошадь съ ободранной кожей [1]). Опасность впасть въ мелочность была, очевидно, близка.

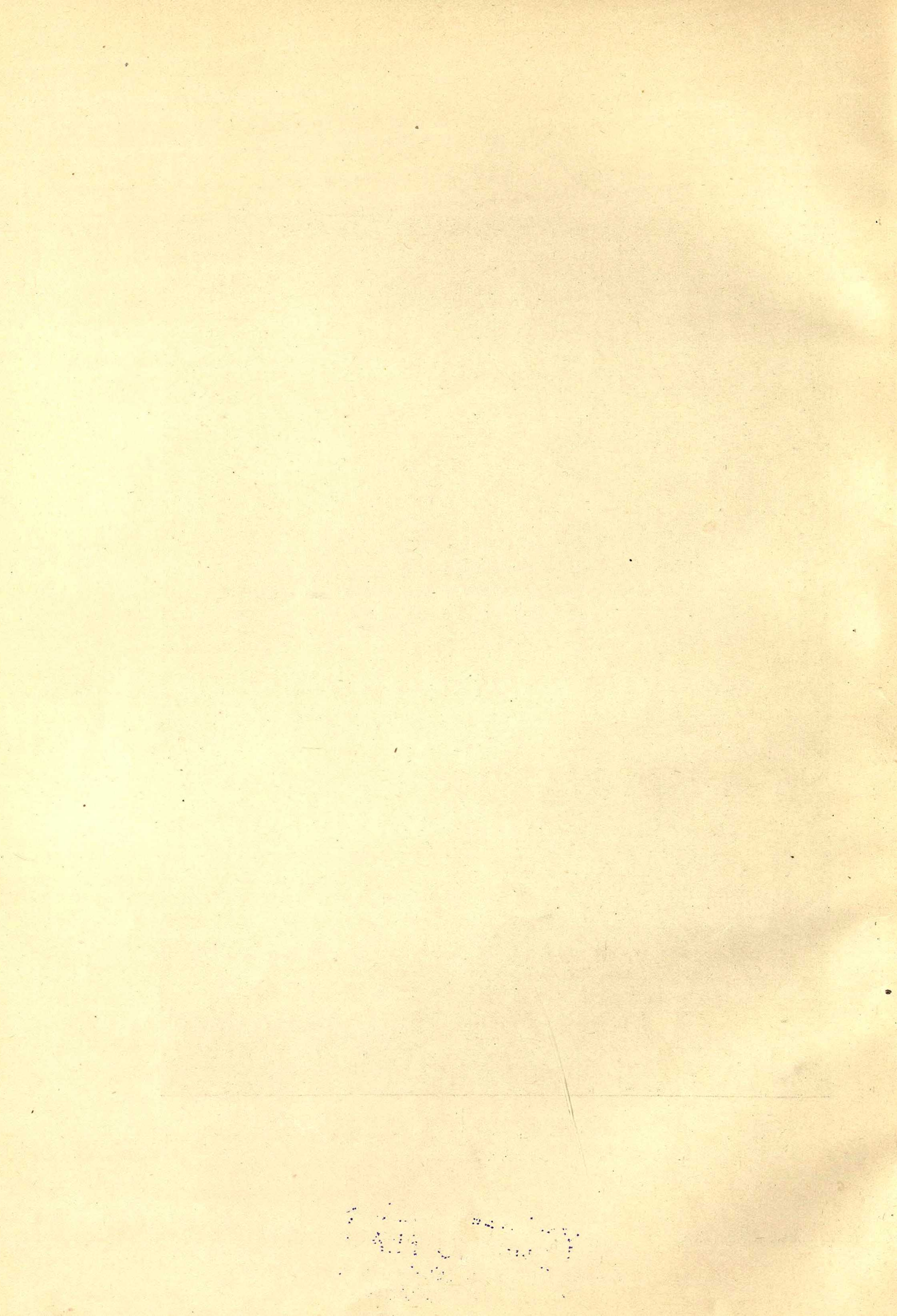
Верроккіо, главнымъ образомъ, славился мастерствомъ лѣпки изъ бронзы. Ваятели постигли особое преимущество этого матеріала тогда, когда отъ искусства стали требовать меньшей компактности массы, когда усовершенствовалась лѣпка, и когда сталъ отчетливъ силуэтъ. За бронзой признали также живописныя качества, которыми стали пользоваться. Въ нагроможденіи складокъ одежды, какъ, напримѣръ, въ группѣ Ѳомы въ Орсанмикеле, художникъ стремится выразить не только линіи, но также и эффекты сверкающаго металла, его тѣней и отсвѣчивающихъ рефлексовъ.

Въ ту же эпоху мастерство ваятелей мрамора развивается до виртуозности. Глазъ художника сдѣлался воспріимчивъ къ малѣйшимъ нюансировкамъ, обработка камня достигла небывалой тонкости. **Дезидеріо** изваиваетъ свои удивительные вѣнки изъ фруктовъ и въ бюстахъ молодыхъ улыбающихся флорентинокъ воплощаетъ радость жизни. **Антоніо Росселино** и **Бенедетто да Маяно,** отличающійся отъ перваго болѣе широкимъ стилемъ, соперничаютъ съ живописью богатствомъ выраженія. Ихъ рѣзецъ съ одинаковымъ совершенствомъ передаетъ теперь мягкія дѣтскія формы и тонкій вуаль головного убора. Вглядитесь внимательнѣе и вы, навѣрное, увидите, что порывъ вѣтра приподнялъ гдѣ-нибудь конецъ платка, весело зарябивъ его складками. Фонъ рельефовъ далеко углубляется при помощи архитектурныхъ и пейзажныхъ перспективъ,—можно сказать, что при обработкѣ плоскостей художникъ учитываетъ теперь блестящіе переливы и игру матеріала.

Типичныя старыя темы пластики пріобрѣтаютъ больше движенія въ духѣ новаго стиля. Простой и прекрасный образъ колѣнопреклоненнаго ангела со свѣтильникомъ, изваянный Лукой делла Роббіа, теперь не

[1]) Pomponius Gauricus, „De sculptura“ (изд. Brockhaus), стр. 220.

ТАНЦУЮЩІЯ ГРАЦІИ.
Боттичелли.



удовлетворяетъ, и здѣсь требуется стремительность; создается фигура ангела съ канделябромъ, какъ его изваялъ Бенедетто въ Сіенѣ. Съ смѣющимся лицомъ и задорнымъ поворотомъ головы онъ дѣлаетъ свой торопливый книксенъ въ то время, какъ многоскладчатое платье развѣвается вокругъ его стройныхъ ногъ. Слѣдующимъ моментомъ въ развитіи такихъ фигуръ являются летающіе ангелы. Сдѣланные рельефомъ и прикрѣпленные къ стѣнѣ, въ тонкихъ одеждахъ, сильнымъ движеніемъ линій они какъ бы прорѣзываютъ воздухъ, производя впечатлѣніе свободныхъ фигуръ (Антоніо Росселино, надгробный памятникъ кардинала Португальскаго въ церкви Санъ-Миніато).

Совершенно параллельно этой группѣ ваятелей тонкаго стиля идутъ живописцы второй половины вѣка. Ихъ вліяніе на развитіе духа времени, конечно, еще богаче. Для знакомства съ кватроченто они несравненно характернѣе, и, когда говорятъ о раннемъ Возрожденіи, прежде всего думаютъ о Боттичелли, Филиппино и о праздничныхъ картинахъ Гирландайо.

Непосредственно за Мазаччо слѣдуетъ **Филиппо Липпи**, воспитавшійся на фрескахъ капеллы Бранкаччи; его роспись хоровъ собора въ Прато, сдѣланная въ половинѣ столѣтія, представляетъ нѣчто весьма значительное. Филиппо большой талантъ, а какъ „живописецъ" въ спеціальномъ значеніи этого слова онъ занимаетъ совершенно особое мѣсто. Въ своихъ станковыхъ картинахъ онъ рисуетъ, напримѣръ, сумеречную глушь лѣса,—тема, за которую возьмется лишь Корреджо; колоритной же прелестью своихъ фресокъ онъ превосходитъ всѣхъ флорентинцевъ XV столѣтія. Да, кто видѣлъ апсиду собора въ Сполето, гдѣ въ небесномъ коронованіи Дѣвы Филиппо хотѣлъ создать чудо игры красокъ, тотъ согласится, что подобная красота не повторяется. Тѣмъ не менѣе, композиція его картинъ плоха; онѣ страдаютъ отсутствіемъ пространственной широты, ясности и единства. Онъ не сумѣлъ, къ сожалѣнію, воспользоваться пріобрѣтеніями Мазаччо. Слѣдующему поколѣнію оставалось еще разработать многое. Оно и сдѣлало это. Когда послѣ посѣщенія собора въ Прато приходишь въ церковь Санта Марія Новелла во Флоренціи и разсматриваешь фрески Гирландайо, то удивляешься, какъ онъ ясенъ и спокоенъ, какъ само по себѣ выявляется пространство, и сколько увѣренности и отчетливости въ его общей передачѣ явленія. Подобныя же преимущества выступаютъ и при сравненіи его съ Филиппино и Боттичелли, въ жилахъ которыхъ текла болѣе безпокойная, чѣмъ у Гирландайо, кровь.

Боттичелли (1446—1510) былъ ученикомъ Фра-Филиппо, что замѣтно только въ его самыхъ раннихъ работахъ; ихъ темпераменты были совершенно разные: вѣчно веселый, добродушный Филиппо наслаждался всѣми благами жизни, Боттичелли былъ порывистый, горячій, внутренне всегда возбужденный; его мало привлекала живописная поверхность

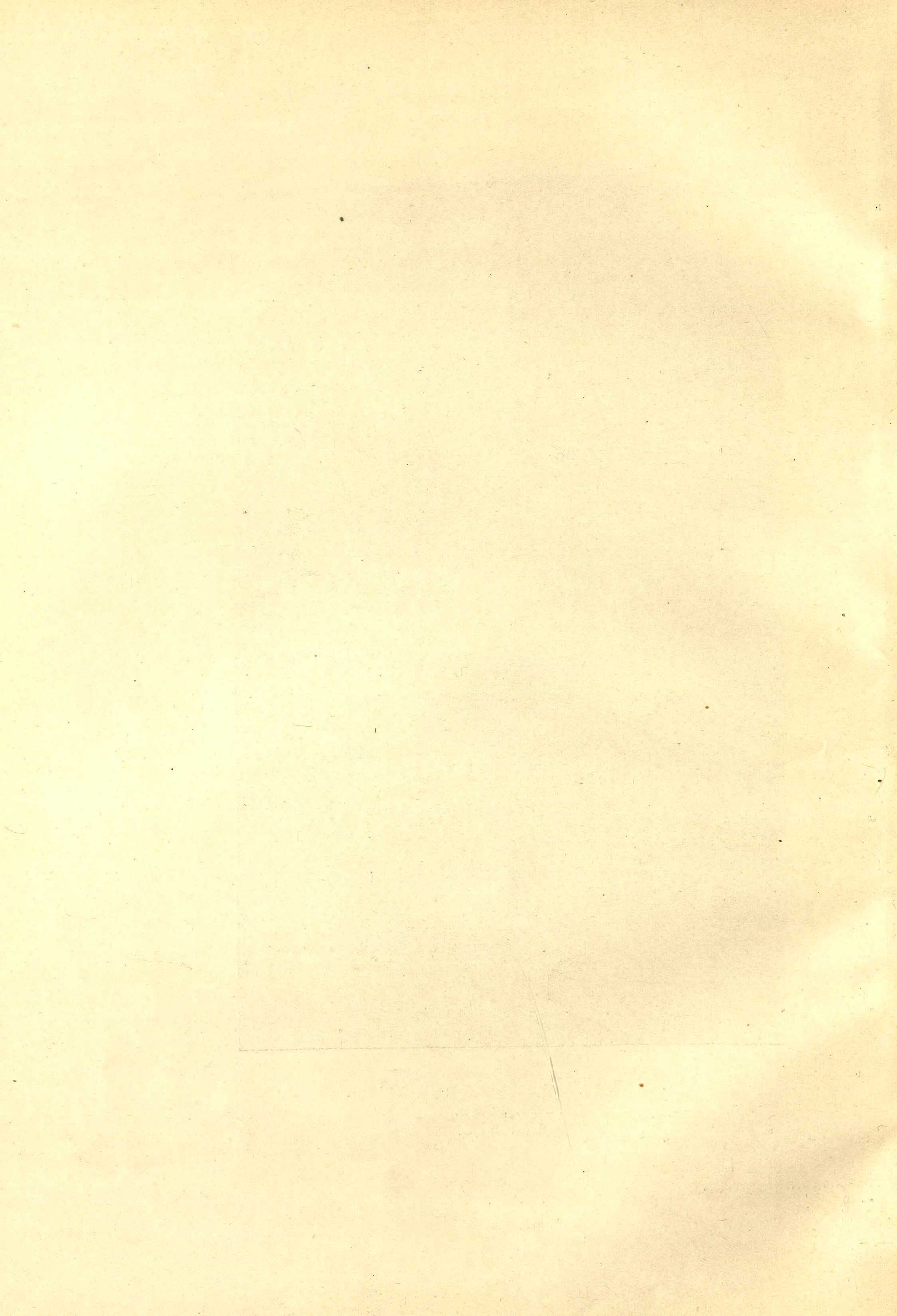
вещей, онъ пишетъ рѣзкими линіями и придаетъ своимъ лицамъ много характера и выразительности. Всѣмъ знакома Мадонна Боттичелли съ узкимъ лицомъ, съ безмолвными устами, съ тяжелымъ и затуманеннымъ взоромъ. Это совсѣмъ иной взглядъ, чѣмъ веселое подмигиванье Филиппо. Святые Боттичелли не здоровые люди, которымъ хорошо живется. Внутренній огонь сжигаетъ его Іеронима, его юный Іоаннъ захватываетъ насъ выраженіемъ мечтательности и аскетизма. Святыя исторіи даются ему дорогой цѣной; съ годами его серьезность растетъ, и онъ совершенно жертвуетъ прелестью внѣшняго образа. Его красота будто изнурена печалью, его улыбка кажется мимолетнымъ озареніемъ. Какъ мало радости въ танцѣ грацій въ картинѣ „Весна", и что это за тѣла! Рѣзкая худоба неразвитаго возраста сдѣлалась идеаломъ времени; въ движеніи дается не полнота изгиба, а напряженность и угловатость, и вмѣсто совершенства и округленности худыя и острыя формы. Съ изяществомъ изображаетъ онъ травы и цвѣты на землѣ, прозрачность тканей и изысканность украшеній, доходя въ этомъ до фантастичности. Углубленное же созерцаніе отдѣльныхъ образовъ чуждо искусству Боттичелли. Онъ не даетъ себѣ труда тщательно отдѣлывать нагое и упрощаетъ изображеніе при помощи большого размаха линій. Онъ былъ выдающимся рисовальщикомъ, что признавалъ и Вазари, прошедшій строгую школу Микеланджело. Нѣсколько торопливый рисунокъ Боттичелли всегда полонъ жизни и темперамента. Въ изображеніи быстроты движенія онъ не имѣетъ равнаго. Онъ вноситъ волны теченій даже въ большія массы, и тамъ, гдѣ онъ сосредоточиваетъ композицію въ центрѣ плоскости, возникаетъ нѣчто новое, чрезвычайно важное по своимъ результатамъ. Примѣромъ такихъ композицій могутъ служить его Поклоненія Волхвовъ.

Имя **Филиппино Липпи** (около 1459—1504) всегда произносится рядомъ съ Боттичелли. Родственная атмосфера сближаетъ ихъ различныя индивидуальности. Филиппино прежде всего унаслѣдовалъ отъ отца нѣкоторую долю его колоритнаго таланта, Боттичелли не былъ колористомъ. Поверхность вещей плѣняетъ Филиппино, и онъ трактуетъ ее тоньше, чѣмъ кто-либо другой; волосамъ онъ придаетъ блескъ и мягкость: то, что для Боттичелли было лишь игрой линій, является для Филиппино живописной проблемой. Онъ изысканъ въ подборѣ красокъ, особенно голубыхъ и фіолетовыхъ тоновъ. Рисунокъ его мягче, волнистѣе; ему присуще нѣчто женственное. Есть раннія картины Филиппино, плѣняющія нѣжностью художественнаго воспріятія и исполненія. Порою онъ кажется даже слишкомъ мягкимъ. Его Іоаннъ въ картинѣ Маріи съ четырьмя святыми 1486 года (Уффици) не угрюмый пустынникъ, а глубоко чувствующій мечтатель. На той же картинѣ доминиканскій монахъ беретъ свою книгу не всей рукой, а только придерживаетъ ее кускомъ матеріи, и его гибкіе, тонкіе пальцы подобны щупальцамъ. Послѣдующее раз-

МАДОННА ВЪ СКАЛАХЪ.

Леонардо.

(Парижскій Лувръ).



витіе не соотвѣтствуетъ этимъ начинаніямъ. Внутреннее трепетаніе выразится у Филиппино въ замысловатомъ внѣшнемъ движеніи, картины его пріобрѣтутъ безпокойный и спутанный характеръ; въ болѣе позднихъ фрескахъ въ Санта Марія Новелла узнаешь съ трудомъ живописца, сумѣвшаго серьезно и сдержанно закончить капеллу Мазаччо. Внѣшнія украшенія у него безконечно богаты, и фантастическое, чрезмѣрное, едва намѣченное въ искусствѣ Боттичелли, является у Филиппино ярко выраженной чертой. Онъ со страстью увлекается изображеніемъ движенія, въ чемъ порою бываетъ великолѣпенъ; такъ, напримѣръ, въ Вознесеніи Маріи съ вакхически-мечтательными ангелами въ Санта-Марія Сопра Минерва онъ создаетъ истинную картину ликованія; затѣмъ опять впадаетъ въ сплошное безпокойство и становится даже грубымъ и тривіальнымъ. Изображая мученичество святого Филиппа, онъ неудачно выбираетъ моментъ, когда поднятый на веревкахъ крестъ качается въ воздухѣ; насколько карикатурны въ картинѣ одежды—нечего и говорить. Чувствуется, что очень большой, но внутренне недостаточно дисциплинированный талантъ сбился здѣсь съ пути, и понятно, что люди болѣе грубой организаціи, какъ Гирландайо, опередили его. Въ Санта Марія Новелла, гдѣ росписи обоихъ художниковъ занимаютъ сосѣднія капеллы, безпорядочныя композиціи Филиппино быстро утомляютъ въ то время, какъ положительный и трезвый Гирландайо надолго оставляетъ у посѣтителей пріятное впечатлѣніе.

Гирландайо (1449—1494) никогда не отличался чрезмѣрной чувствительностью: его тяжеловатый, но открытый, веселый характеръ, его любовь ко всему праздничному, радостному завоевываютъ ему сразу симпатію. Онъ хорошо умѣетъ занять зрителя, превосходно знакомитъ его съ жизнью Флоренціи. Гирландайо мало задумывается надъ содержаніемъ сюжета. Въ хорахъ Санта Марія Новелла онъ долженъ былъ разсказать жизнь Маріи и Крестителя; онъ разсказалъ ее, но разсказалъ такъ, что незнакомый съ легендой едва ли пойметъ ее. Что создалъ Джотто изъ темы „Введеніе во храмъ Маріи“! Какъ убѣдительно изображаетъ онъ событіе: маленькая Марія самостоятельно поднимается по ступенямъ храма, священникъ наклоняется къ ней, родители взоромъ и руками сопровождаютъ ребенка. У Гирландайо Марія—разряженная школьница, которая, несмотря на поспѣшность своихъ шаговъ, кокетливо глядитъ въ сторону, священникъ едва виденъ, ибо его закрываетъ колонна, родители равнодушно смотрятъ на происходящее передъ ними. Въ сценѣ Обрученія Марія съ неумѣстной торопливостью спѣшитъ для обмѣна колецъ. Ея же встрѣча съ Елизаветою не что иное, какъ любезный обмѣнъ поклонами двухъ дамъ на прогулкѣ. Въ картинѣ Благовѣщенія самое событіе заслонено множествомъ равнодушно ассистирующихъ фигуръ-портретовъ, и это не смущаетъ Гирландайо.

Гирландайо художникъ, но не разсказчикъ. Объектъ привлекалъ его

самъ по себѣ. Онъ превосходно пишетъ головы, но Вазари не правъ, восхваляя его способность выражать душевныя движенія. Онъ сильнѣе въ изображеніи спокойнаго, чѣмъ подвижнаго, и въ сценѣ Избіенія Младенцевъ Боттичелли былъ бы драматичнѣе. Обыкновенно Гирландайо предпочитаетъ область простыхъ, спокойныхъ сюжетовъ и лишь платитъ дань времени, изображая торопливо бѣгущую служанку или другія подобнаго рода фигуры. Его наблюдательность не глубока. Въ то время, какъ въ тогдашней Флоренціи цѣлый рядъ людей съ величайшей настойчивостью стремился овладѣть проблемами лѣпки, анатоміи, красочной техники и воздушной перспективы, онъ довольствовался лишь общими знаніями. Онъ не экспериментаторъ, овладѣвающій тайнами живописи, но художникъ, стоящій на уровнѣ образованія своего времени, при помощи котораго онъ достигаетъ новыхъ монументальныхъ эффектовъ. Первоначальный мелкій стиль его искусства развивается до большихъ массовыхъ дѣйствій. Онъ богатъ и въ то же время ясенъ, торжественъ и порою даже великъ. Группа пяти идущихъ женщинъ въ Рожденіи Маріи не имѣетъ себѣ равной въ XV вѣкѣ. Онъ первый строитъ композиціи, централизуя исторіи и устанавливая угловыя фигуры. Мастера чинквеченто примкнутъ здѣсь непосредственно къ Гирландайо.

Не слѣдуетъ, однако, переоцѣнивать его значенія. Стѣнописи Гирландайо въ Санта Марія Новелла были окончены въ 1490 г.; въ слѣдующихъ же годахъ была создана Тайная Вечеря Леонардо; если бы она находилась во Флоренціи, то въ сравненіи съ ней монументальный Гирландайо сразу показался бы ограниченнымъ, бѣднымъ. Тайная Вечеря, какъ картина, неизмѣримо возвышеннѣе по формѣ, и въ ней форма сливается съ содержаніемъ.

Существуетъ мнѣніе, что Гирландайо соединилъ въ своемъ искусствѣ всѣ пріобрѣтенія кватроченто. Утверждать это можно только о Леонардо (род. въ 1452 г.), тонкомъ въ наблюденіи частностей, прекрасномъ и великомъ въ пониманіи цѣлаго. Леонардо отличнѣйшій рисовальщикъ и такой же великій живописецъ. Онъ развиваетъ художественныя проблемы всѣхъ своихъ современниковъ. Глубиной же и полнотой личности онъ превосходитъ ихъ всѣхъ.

Леонардо причисляютъ обыкновенно къ чинквечентистамъ, забывая, что онъ былъ немногимъ моложе Гирландайо и старше Филиппино. Онъ работалъ въ мастерской Верроккіо, вмѣстѣ съ **Перуджино** и **Лоренцо ди Креди.** Послѣдній былъ не самосвѣтящейся звѣздой, но заимствовалъ свой свѣтъ у другого солнца; его картины носятъ отпечатокъ прилежныхъ школьныхъ исполненій на заданныя темы. Перуджино, напротивъ, индивидуаленъ. Въ исторіи флорентинскаго искусства ему принадлежитъ значительное мѣсто; объ этомъ будетъ говориться дальше.

Ученики создали славу учителя Верроккіо, мастерская котораго считалась наиболѣе разносторонней во Флоренціи. Одновременное изученіе

МАДОННА ДИ ФОЛИНЬО.
Рафаэль.
По гравюрѣ Марка Антона.

МАДОННА ДИ ФОЛИНЬО.
Рафаэль.

живописи и скульптуры являлось чрезвычайно важнымъ, ибо ваятели были особенно склонны изучать натуру методически, благодаря чему они застраховывали себя отъ произвольностей личнаго стиля. Повидимому, между Леонардо и Верроккіо существовало и духовное сходство. Мы узнаемъ отъ Вазари, какъ родственны были ихъ вкусы, и сколько нитей, сотканныхъ Верроккіо, вплелъ въ свое искусство Леонардо. Но, тѣмъ не менѣе, юношескія произведенія ученика поражаютъ. Точно голосъ иного міра трогаетъ насъ его ангелъ въ картинѣ Крещенія Верроккіо (Флоренція, Академія); его же Мадонна въ скалахъ совершенно внѣ сравненія съ флорентинскими Мадоннами кватроченто.

Марія стоитъ на колѣняхъ, наклонясь впередъ не въ профиль, а совершенно en face. Она обнимаетъ правой рукой маленькаго Іоанна, который, склонившись рядомъ съ ней, съ молитвой обращается къ Христу; ея лѣвая рука, приподнятая въ странномъ раккурсѣ, какъ бы вторитъ этому движенію. Христосъ-младенецъ, сидя на землѣ, отвѣчаетъ благословляющимъ жестомъ. Его поддерживаетъ колѣнопреклоненный, прекрасный собою, взрослый ангелъ. Этотъ послѣдній является единственной фигурой въ картинѣ, глядящей прямо на зрителя; его указывающая правая рука, отчетливый профиль которой простъ и ясенъ, какъ придорожный указатель, подчеркиваетъ это направленіе. Вся картина представляетъ необычайно таинственную скалистую глушь, пустынныя скалы, въ просвѣты которыхъ виднѣется свѣтлая даль.

Все въ ней значительно и ново,—мотивъ самъ по себѣ и формальная трактовка, свобода движенія въ частностяхъ и закономѣрность общей группировки, тончайшее оживленіе формы и новый живописный свѣтовой разсчетъ. Художникъ создалъ его, очевидно, для того, чтобы благодаря темному фону придать фигурамъ пластичность и въ то же время увлечь фантазію вглубь [1]).

Основнымъ впечатлѣніемъ издали являются матеріальная реальность фигуръ и ясно выраженное стремленіе художника построить группу закономѣрно въ формѣ треугольника. Въ картинѣ есть тектоническая грань, означающая нѣчто совершенно иное, чѣмъ простая симметрія прежнихъ мастеровъ. Въ ней больше свободы и логичности въ связи частностей съ цѣлымъ. Это и есть сущность искусства чинквеченто. Леонардо рано проявляетъ эту тенденцію. Въ Ватиканѣ находится его

[1]) Луврская Мадонна въ скалахъ настолько выше лондонской, что кажется непонятнымъ, какъ можно сомнѣваться въ ея подлинности. Конечно, въ указывающемъ пальцѣ ангела есть что-то для насъ непріятное, и отсутствіе руки въ лондонской картинѣ вполнѣ согласуется съ болѣе позднимъ требованіемъ красоты; если бы Леонардо пришлось писать ту же картину вновь, онъ сумѣлъ бы заполнить образовавшуюся пустоту; теперь же мы замѣчаемъ ее, несмотря на выдвинутое плечо ангела. Рисунокъ и моделировка здѣсь усилены и упрощены въ стилѣ чинквеченто, благодаря чему утратилась одухотворенность лицъ, хотя новое выраженіе ангела и прекрасно.

колѣнопреклоненный Іеронимъ со львомъ; эта фигура замѣчательна по мотивамъ движенія и съ давнихъ поръ высоко цѣнима. Я не знаю, кто другой могъ бы объединить такъ гармонично фигуру святого съ линіей льва?

Изъ раннихъ произведеній Леонардо подмалевка къ Поклоненію Волхвовъ (Уффици) была наиболѣе богата вліяніемъ. Она написана въ 1480 г. и массой предметовъ напоминаетъ еще старый стиль. Въ этомъ сказывается пристрастный къ разнообразію кватрочентистъ, но въ способѣ развитія главной темы чувствуется новое искусство. Боттичелли и Гирландайо также рисовали въ Поклоненіи Волхвовъ Марію сидящей въ центрѣ, но она у нихъ мало выдвинута. У Леонардо впервые господствуетъ главный мотивъ. Онъ устанавливаетъ внѣшнія фигуры по краямъ въ видѣ крѣпкихъ замыкающихъ кулисъ, а имъ въ противовѣсъ тѣснящуюся массу и совершенно открыто и свободно сидящую Марію—это новые и цѣнные мотивы, достойные лишь Леонардо. Если бы изъ всей картины передъ нами была только Марія съ красотой линій ея позы и группировки съ мальчикомъ, то и тогда творцомъ ея мы могли бы признать одного Леонардо. Другіе усаживали Марію на тронѣ широко и вульгарно; онъ же даетъ ей болѣе изящную и женственную позу со сдвинутыми колѣнями. Всѣ позднѣйшіе мастера будутъ подражать этой Мадоннѣ, а Рафаэль въ Мадоннѣ изъ Фолиньо дословно повторилъ благородный мотивъ поворота ея фигуры и повернувшагося въ сторону мальчика.

II. Леонардо.

1452—1519.

Ни одинъ изъ художниковъ Возрожденія не былъ такъ чутокъ къ міровой красотѣ, какъ Леонардо. Всѣ явленія привлекаютъ его: органическая жизнь и человѣческіе аффекты, формы растеній, животныхъ и видъ хрустальнаго ручейка съ кремнистымъ дномъ. Односторонность живописца, трактующаго только фигуры, для него непонятна. „Развѣ ты не видишь, какъ много существуетъ животныхъ, деревьевъ, травъ, цвѣтовъ, какое разнообразіе гористыхъ и ровныхъ мѣстностей, потоковъ, рѣкъ, городовъ, какъ различны одежды, украшенія, ремесла“ [1]).

Онъ по природѣ живописецъ-аристократъ, чуткій ко всему утонченному. Его привлекаютъ изящныя руки, прозрачныя ткани, нѣжная кожа. Онъ любилъ въ особенности красивые, мягкіе, вьющіеся волосы. На картинѣ Крещеніе Верроккіо Леонардо нарисовалъ нѣсколько травокъ, въ которыхъ сразу чувствуется его рука. Никто изъ художниковъ не воспроизводилъ съ такой деликатностью естественной граціи растеній.

Онъ одинаково былъ способенъ воплощать силу и мягкость. Въ батальныхъ картинахъ онъ превосходитъ всѣхъ дикой страстью и бурностью движеній и рядомъ съ этимъ подмѣчаетъ нѣжнѣйшія переживанія души, съ ея мимолетными выраженіями. Съ необузданностью завзятаго живописца-натуралиста онъ увлекается отдѣльными характерными головами, потомъ совсѣмъ оставляетъ ихъ, отдается видѣніямъ образовъ почти неземной красоты, и ему грезится тихая, нѣжная улыбка, какъ бы отблескъ внутренняго сіянія.

Онъ ощущаетъ живописную прелесть поверхности вещей и мыслитъ при этомъ какъ физикъ и анатомъ. Способности, исключающія, казалось бы, другъ друга, у него соединяются: неутомимая наблюдательность и собираніе матеріала изслѣдователя и утонченнѣйшая воспріимчивость художника. Какъ живописецъ, онъ никогда не довольствуется

---

1) Lionardo, „Das Buch von der Malerei“ (ed. Ludwig); итальяно-нѣмецкое изданіе № 73, нѣмецкое № 80.

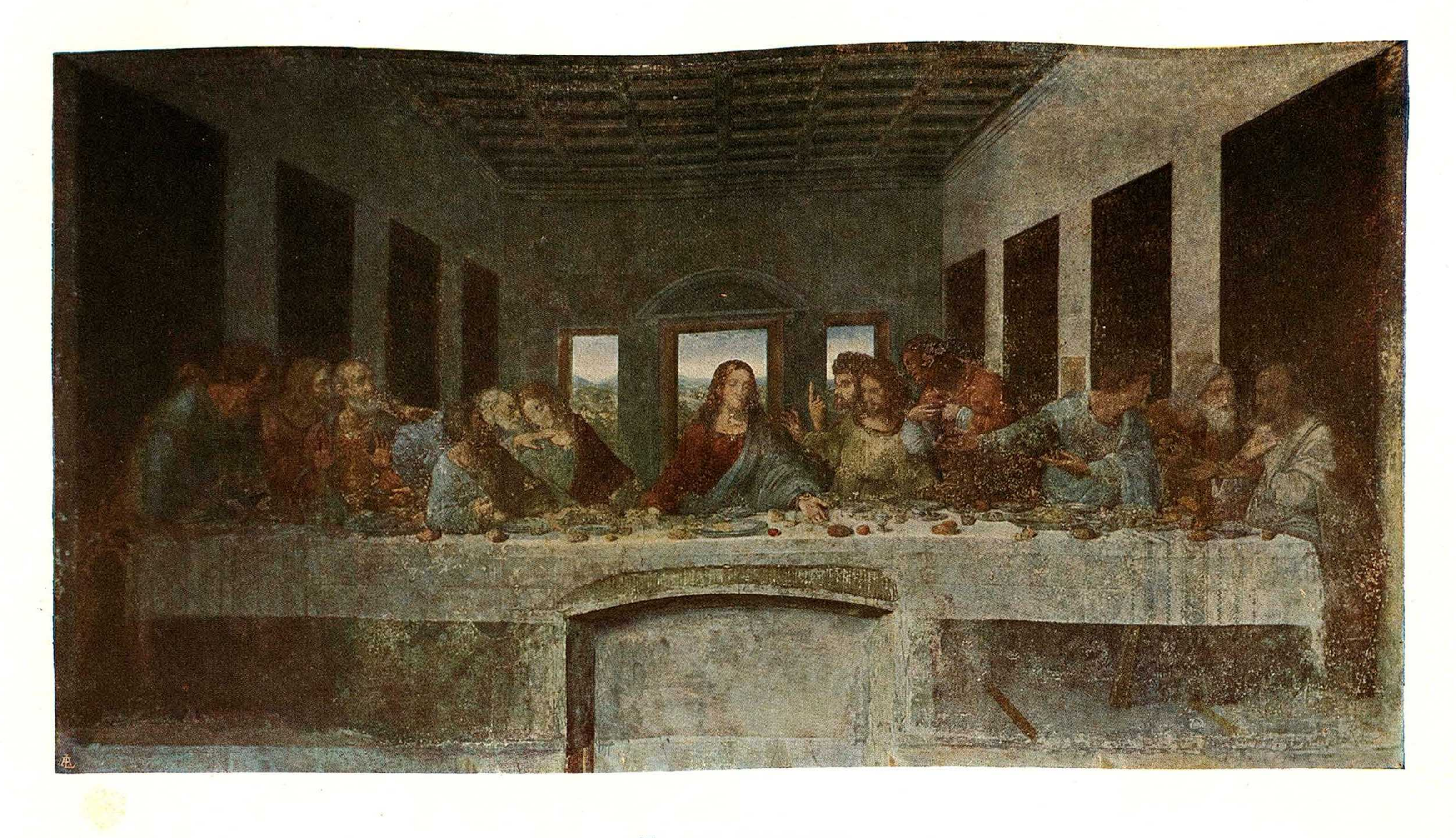
внѣшнимъ изображеніемъ вещей, но съ страстнымъ интересомъ набрасывается на изученіе внутренняго строенія и условій жизни всего существующаго. Онъ первый изъ художниковъ систематически изучилъ пропорціи человѣческаго тѣла и животныхъ и сталъ отдавать себѣ отчетъ въ механическихъ соотношеніяхъ, наблюдаемыхъ при ходьбѣ, подниманіи, восхожденіи, несеніи; онъ же первый установилъ разностороннія наблюденія надъ человѣческими лицами, вдумываясь въ средства выраженія психической жизни.

По понятію Леонардо живописецъ былъ яснымъ міровымъ окомъ, царящимъ надъ всѣмъ видимымъ. Міръ раскрывался передъ нимъ во всей своей полнотѣ и неисчерпаемости, и казалось, что чувство большой любви соединяло Леонардо и съ міромъ, и со всѣмъ живущимъ. Характерную черту сообщаетъ намъ въ этомъ отношеніи Вазари: Леонардо видѣли на рынкѣ покупающимъ птицъ для того только, чтобы выпустить ихъ на свободу. Этотъ случай, кажется, произвелъ впечатлѣніе на флорентинцевъ.

При такой универсальности искусства не можетъ быть высшихъ и низшихъ проблемъ; послѣднія тонкости освѣщенія не болѣе интересны, чѣмъ элементарнѣйшая задача—выразить на плоскости трехизмѣряемость любого тѣла, и художникъ, какъ никто другой, умѣвшій сдѣлать человѣческое лицо зеркаломъ его души, имѣлъ право сказать: выпуклость есть сущность и душа живописи.

Художественныя воспріятія Леонардо были такъ новы и разнообразны, что для ихъ передачи онъ долженъ былъ искать и новыхъ техническихъ средствъ выраженія. Онъ былъ неутомимымъ экспериментаторомъ. Мона Лиза осталась неоконченной. Ея техника — тайна. Искусство его поражаетъ даже тамъ, гдѣ процессъ его работы ясенъ, какъ въ раннихъ несложныхъ наброскахъ серебрянымъ штифтомъ. Можно сказать, что Леонардо первый, проводя линію, чувствовалъ ее. Его способъ нажимать и ослаблять черту контуровъ не повторяется у другихъ художниковъ. Онъ моделируетъ при помощи однихъ ровныхъ прямыхъ штриховъ, и, кажется, достаточно ему только прикоснуться къ поверхности, чтобы вызвать округленность формъ. Великое никогда не достигалось болѣе простыми средствами; параллельность линій, практиковавшаяся также въ старой итальянской гравюрѣ, придаетъ рисункамъ Леонардо неоцѣненную цѣльность впечатлѣнія.

Леонардо оставилъ мало законченныхъ произведеній. Неутомимый въ наблюденіяхъ и ненасытный въ пріобрѣтеніи знаній, онъ ставитъ себѣ все новыя задачи съ единственной, повидимому, цѣлью найти способъ ихъ разрѣшенія. Завершеніе, доведеніе до конца его не занимало, и при огромныхъ требованіяхъ, которыя онъ ставилъ себѣ, всякое достиженіе являлось для него лишь временной ступенью дальнѣйшаго совершенствованія.



ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ.

Леонардо.

1. Тайная вечеря.

Тайная вечеря Леонардо, наряду съ Сикстинской Мадонной Рафаэля, является популярнѣйшей картиной всего итальянскаго искусства: она такъ проста и выразительна, что запечатлѣвается каждымъ. Посрединѣ длиннаго стола Христосъ, равномѣрно по сторонамъ ученики; Христосъ сказалъ: „одинъ изъ васъ предастъ Меня", и эти неожиданныя слова взволновали собраніе. Онъ одинъ остается спокойнымъ, Его глаза опущены, но молчаніе повторяетъ сказанное: да, это такъ, одинъ изъ васъ предастъ Меня. Думается, что событіе никогда не могло быть разсказано иначе, а между тѣмъ въ картинѣ Леонардо все ново, ея простота и есть откровеніе высочайшаго искусства.

Оглянувшись на кватрочентистовъ, предшественниковъ Леонардо, мы находимъ хорошую Тайную Вечерю у Гирландайо въ церкви Всѣхъ Святыхъ, написанную въ 1480 году, значитъ, на 15 лѣтъ раньше (см. табл. VIII). Эта картина, одна изъ самыхъ солидныхъ работъ мастера, заключаетъ старые типичные элементы композиціи, схему которой взялъ и Леонардо: столъ въ формѣ покоя, отдѣльно сидящій спереди Іуда, сзади остальныя двѣнадцать фигуръ, причемъ Іоаннъ, положивъ руки на столъ, спитъ около Іисуса. Христосъ поднялъ правую руку. Онъ говоритъ, слова о предательствѣ уже прозвучали, ибо ученики полны огорченія, нѣкоторые изъ нихъ увѣряютъ въ своей невинности, Петръ допрашиваетъ Іуду.

Леонардо порвалъ съ традиціей прежде всего въ двухъ пунктахъ. Онъ помѣщаетъ Іуду не отдѣльно, а рядомъ съ другими, измѣняетъ также мотивъ Іоанна, прежде лежавшаго, а иногда и спавшаго на груди Спасителя, что при новомъ расположеніи фигуръ было бы невозможно. Такимъ путемъ онъ достигалъ большого единообразія сцены и могъ раздѣлить учениковъ симметрично по обѣимъ сторонамъ учителя. Онъ уступаетъ здѣсь потребности тектоническаго расположенія, но сейчасъ же идетъ дальше и образуетъ справа и слѣва по двѣ группы изъ трехъ человѣкъ, благодаря чему Христосъ дѣлается доминирующимъ лицомъ центра, отличающимся отъ другихъ.

У Гирландайо нѣтъ центра; у него поясныя, болѣе или менѣе самостоятельныя фигуры одна около другой, втиснутыя между двумя большими горизонтальными линіями стола и задней стѣны, карнизъ которой рѣзко лежитъ надъ головами; консоль одной изъ арокъ потолка крайне неудачно раздѣляетъ середину стѣны. И что же дѣлаетъ Гирландайо? Онъ, не колеблясь, просто отодвигаетъ Спасителя въ сторону. Леонардо,

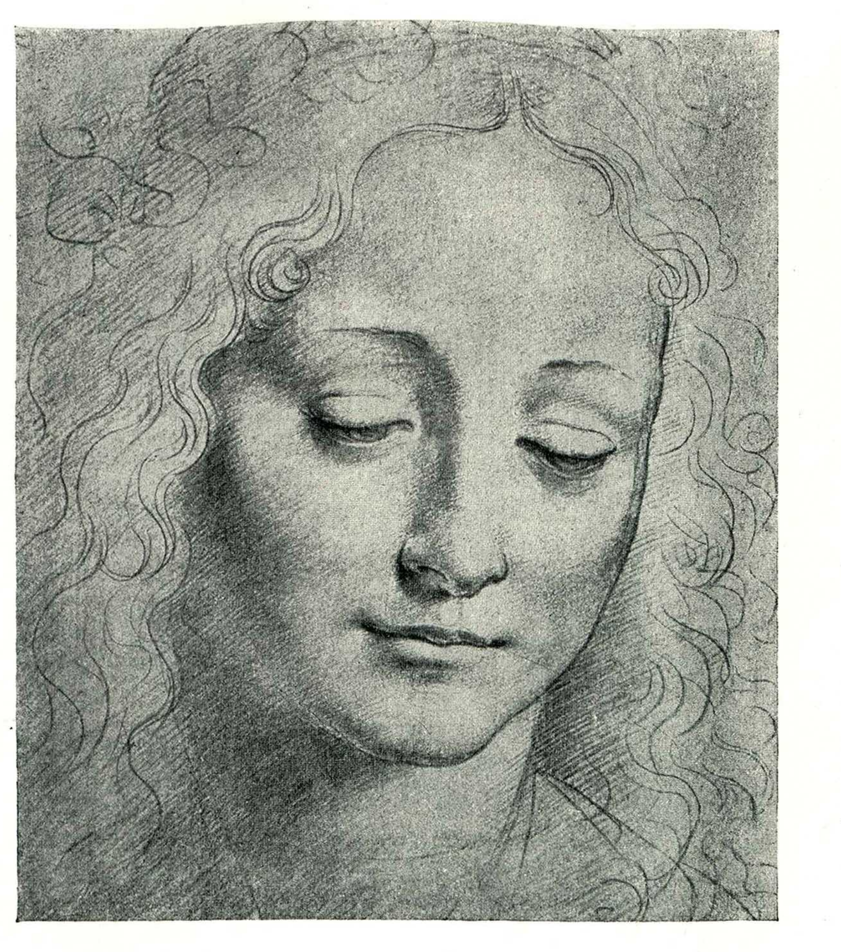
заботившійся прежде всего о томъ, чтобы выдѣлить главную фигуру, никогда не примирился бы съ такой консолью; наоборотъ, для своей цѣли онъ ищетъ новыхъ вспомогательныхъ средствъ въ характерѣ задняго плана: его Христосъ не случайно помѣщенъ въ просвѣтѣ задней двери. Леонардо уничтожаетъ также обѣ горизонтальныя линіи, естественно сохранивъ только линію стола, и этимъ освобождаетъ силуэты крайнихъ группъ. Въ композицію вступаютъ совершенно новые художественные разсчеты: перспектива комнаты, видъ и украшенія стѣнъ служатъ теперь къ усиленію выразительности фигуръ и къ усиленію ихъ пластичности и значительности. Этому способствуютъ и глубина комнаты, и раздѣленіе стѣнъ отдѣльными коврами. Пересѣченія вызываютъ иллюзію пластичности, и повторяющіяся вертикали усиливаютъ впечатлѣніе расходящихся линій. Мнѣ могутъ замѣтить, что все это лишь малыя плоскости и линіи, несравнимыя съ фигурами, что художникъ старшаго поколѣнія, какъ Гирландайо, благодаря большимъ аркамъ на заднемъ планѣ сразу давалъ масштабъ, наряду съ которымъ фигуры должны были казаться небольшими [1]).

Леонардо сохраняетъ единственную большую линію — неизбѣжную линію стола, но и здѣсь онъ создаетъ нѣчто новое. Я не говорю объ уничтоженіи формы покоя, въ этомъ онъ не новаторъ. Его новаторство въ смѣлости, съ которой онъ, ради усиленія впечатлѣнія, рѣшается на невозможное: его столъ слишкомъ малъ; сочтите приборы, всѣмъ ученикамъ нѣтъ мѣста. За большимъ столомъ они потерялись бы, чего не могъ допустить Леонардо. Теперь же фигуры пріобрѣли столько силы, что недостатокъ мѣстъ никѣмъ не замѣчается. И только такимъ путемъ фигуры были соединены въ замкнутыя группы и сближены съ главной фигурой.

И что это за группы, что за движенія. Слово Спасителя поразило какъ молнія и вызвало бурю ощущеній. Апостолы не теряютъ достоинства, но держатъ себя какъ люди, у которыхъ отнимаютъ святыню. Цѣлый комплексъ новыхъ художественныхъ цѣнностей вступаетъ здѣсь въ искусство, и если Леонардо вообще и не вполнѣ независимъ отъ предшественниковъ, то его образы совершенно недосягаемы по безпримѣрной ихъ выразительности. Понятно, что при такой интенсивности искусства мелкія, второстепенныя детали прежнихъ мастеровъ теряютъ свое значеніе. Гирландайо разсчитываетъ еще на публику, любящую обращать вниманіе на всѣ частности картины, которой надо угождать рѣдкими

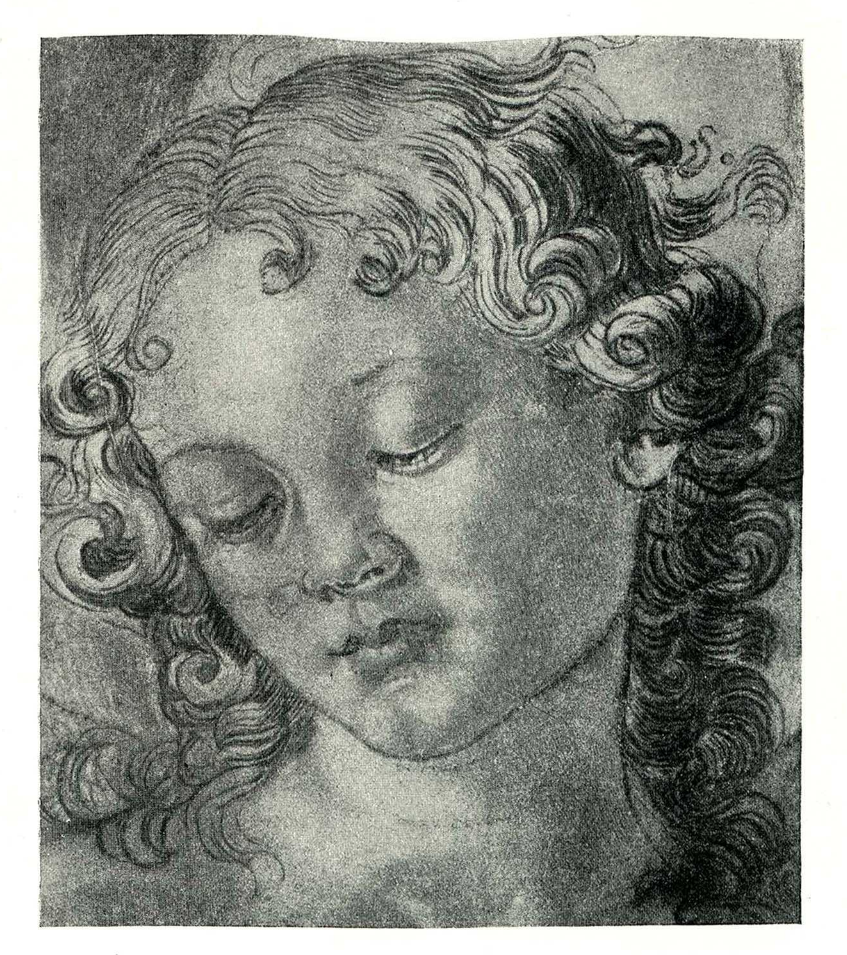
---

1) Обрамляющія линіи въ картинѣ Леонардо не соотвѣтствуютъ разрѣзу комнаты, уходящей за верхнимъ краемъ картины много выше. Этотъ разрѣзъ является однимъ изъ мотивовъ, дающимъ возможность компоновать большія фигуры на маломъ пространствѣ, не производя впечатлѣнія тѣсноты. Кватроченто рисуетъ обыкновенно во внутреннихъ покояхъ съ изображенными боковыми стѣнами весь потолокъ. Ср. Рожденіе Іоанна Гирландайо или Тайную Вечерю Кастаньо.



Во вкусѣ леонардовской дѣвушки съ вѣнкомъ.

Линіи бровей и вѣкъ нанесены позднѣе болѣе грубой рукой, равно какъ и вертикальныя пятна на лбу и другіе грубые штрихи.



ГОЛОВА АНГЕЛА.

Веррокkіо.

растеніями, птицами и другимъ звѣрьемъ; онъ много заботится о приборахъ на столѣ, каждому изъ сидящихъ за столомъ отсчитываетъ опредѣленное количество вишенъ. Леонардо ограничивается необходимымъ. Онъ увѣренъ, что драматическая напряженность въ картинѣ заставитъ зрителя забыть о развлекающихъ деталяхъ. Позднѣе въ упрощеніи композиціи пошли еще дальше.

Мы не станемъ описывать мотивовъ каждой изъ фигуръ, но все же слѣдуетъ отмѣтить ритмическую экономію въ раздѣленіи ролей.

Крайнія фигуры спокойны; это два профиля, замыкающихъ цѣлое; они совершенно вертикальны. Спокойная линія сохраняется и въ слѣдующихъ фигурахъ. Потомъ зарождается движеніе, мощно нарастая въ группахъ по сторонамъ Спасителя, тамъ, гдѣ сидящій около него слѣва широко раскрываетъ руки, „точно видитъ предъ собой разверзшуюся бездну", и гдѣ справа, въ непосредственной его близости, Іуда въ удивленіи откидывается назадъ [1]). Величайшие контрасты сопоставляются: въ одной группѣ съ Іудой сидитъ Іоаннъ.

Контрасты въ построеніи группъ, способъ ихъ объединенія на первомъ и на заднемъ планахъ,—все это любитель искусства постигнетъ самъ при повторномъ изученіи картины; онъ увидитъ, какъ много разсчета скрывается въ этой кажущейся простотѣ. А между тѣмъ рядомъ съ впечатлѣніемъ главной фигуры все это моменты второстепенной важности. Среди общаго волненія Христосъ совершенно спокоенъ. Руки Его лежатъ устало, какъ у человѣка, который сказалъ все, что хотѣлъ сказать. Онъ **не говоритъ**, какъ у всѣхъ болѣе раннихъ мастеровъ, онъ даже не смотритъ на присутствующихъ, но Его молчаніе краснорѣчивѣе словъ. Это молчаніе страшно своей безнадежностью.

Въ жестахъ, въ обликѣ Христа есть нѣчто спокойное и величавое, то, что мы называемъ аристократизмомъ и благородствомъ, поскольку есть сходства въ этихъ двухъ понятіяхъ. Ни къ одному изъ кватрочентистовъ этого выраженія примѣнить нельзя. Могло бы казаться, что Леонардо черпалъ матеріалъ въ другомъ классѣ людей, а между тѣмъ это лишь типы, имъ самимъ созданные. Онъ вложилъ сюда лучшее, что было въ его собственной аристократической природѣ; впрочемъ, аристократизмъ являлся общимъ достояніемъ итальянской расы XVI вѣка. Сколько трудовъ потратили нѣмцы, начиная съ Гольбейна, чтобы овладѣть красотой такого движенія руки.

Но новый характеръ Христа въ сравненіи съ прежними Его изображеніями надо видѣть не въ обликѣ Его, не въ жестахъ, а въ томъ значеніи, какое онъ имѣетъ по мысли художника въ общей композиціи. Въ изображеніяхъ Тайной Вечери у прежнихъ мастеровъ нѣтъ единства

---

[1]) Въ описаніи слѣдуетъ исправить ошибку Гете, неоднократно съ тѣхъ поръ повторяющуюся, будто Петръ ударилъ Іуду ножомъ въ бокъ, чѣмъ объясняется его движеніе.

дѣйствія: ученики разговариваютъ между собою, говоритъ и Христосъ, и можно спросить себя, дѣлали ли художники различіе между моментами произнесенія словъ о предательствѣ и установленія Тайной Вечери? Во всякомъ случаѣ, кватрочентисты выбирали моментъ до произнесенія словъ Христа; Леонардо первый выбираетъ второй моментъ и безконечно выигрываетъ этимъ, ибо онъ можетъ задержать основной тонъ мотива, волненіе, на протяженіи любого количества тактовъ. То, что дало толчокъ волненію, продолжаетъ звучать. Вся сцена—одинъ моментъ, но онъ полонъ исчерпывающаго содержанія, и впечатлѣніе длится.

Только Рафаэль понялъ здѣсь Леонардо. Въ числѣ его произведеній есть Тайная Вечеря, гравированная Маркомъ Антономъ, гдѣ Христосъ изображенъ въ томъ же душевномъ состояніи, неподвижно глядящимъ передъ Собою. Широко открытыми глазами смотритъ Онъ въ пространство. Лишь Его голова написана en face по строгой вертикали [1]).

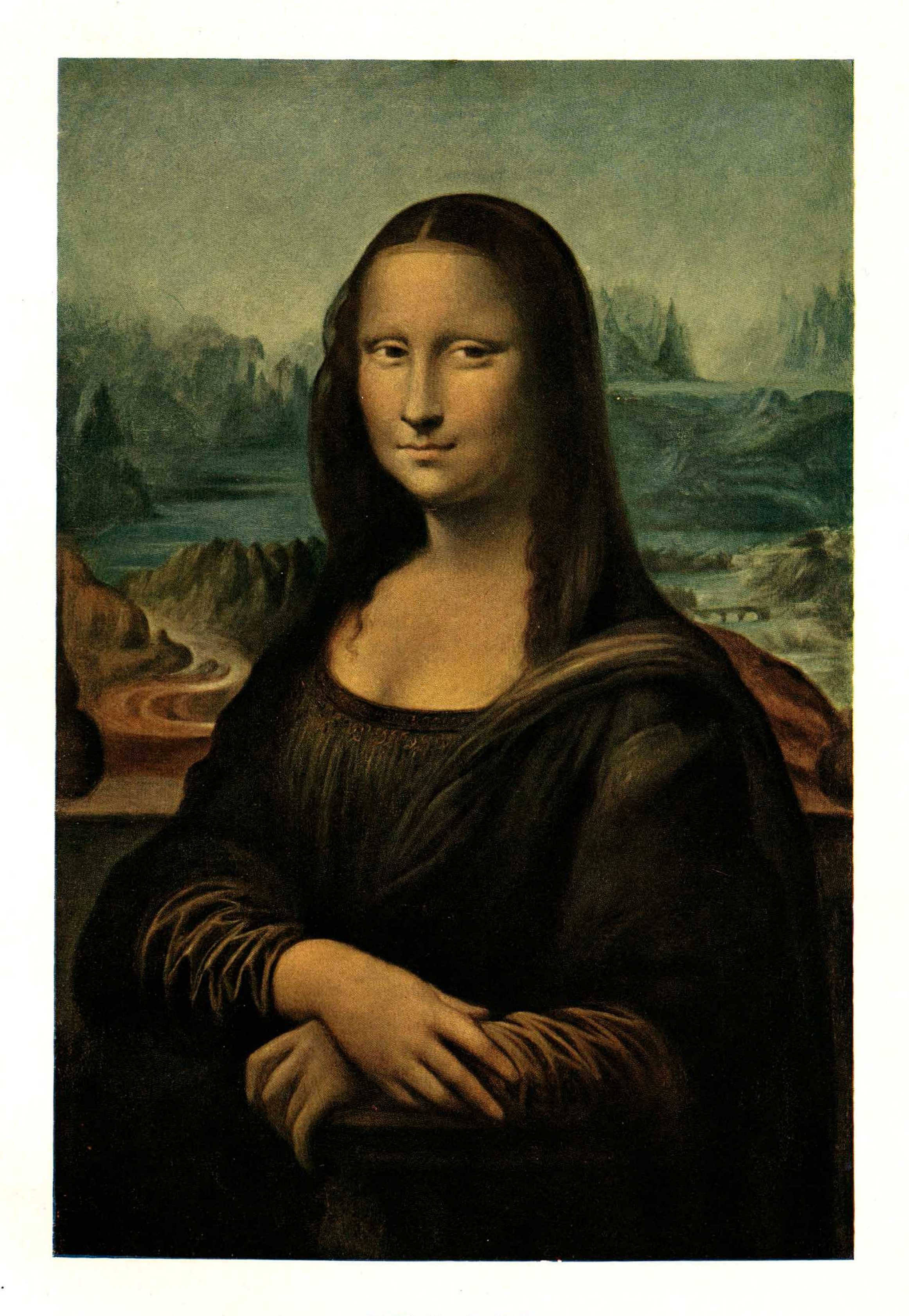
Какъ отсталъ уже Андреа дель Сарто, избравшій въ живописно-прекрасной композиціи моментъ сообщенія о предателѣ и обмакиванія въ солило, причемъ онъ заставляетъ Христа повернуться къ Іоанну и успокоительно взять его за руку (Флоренція. Санъ Сальви). Мысль недурная, но, благодаря ей, утрачивается господство главной фигуры и единство настроенія. Конечно, Андреа могъ сказать, что соревнованіе съ Леонардо невозможно.

Другіе также пытались внести нѣчто новое, но дальше тривіальности не пошли. Въ установленіи Тайной Вечери Бароччо (Урбино) нѣкоторые ученики во время рѣчи Спасителя приказываютъ находящемуся на первомъ планѣ хранителю погреба принести свѣжаго вина, какъ бы для того, чтобы чокнуться.

Наконецъ, надо сдѣлать еще одно замѣчаніе объ отношеніи картины Леонардо къ помѣщенію, въ которомъ она была написана. Какъ извѣстно, она украшаетъ одну изъ короткихъ стѣнъ длинной, узкой трапезной. Залъ освѣщенъ лишь съ одной стороны, и Леонардо считался съ этимъ освѣщеніемъ, признавъ его руководящимъ въ своей картинѣ. И это у него не единичный случай. Свѣтъ падаетъ высоко слѣва и не вполнѣ освѣщаетъ противоположную стѣну въ картинѣ. Разработка свѣтотѣни такъ хороша, что Гирландайо кажется по сравненію однотоннымъ и плоскимъ. Свѣтлымъ пятномъ выдѣляется скатерть, и слегка освѣщенныя головы сильно выигрываютъ въ пластичности на темной стѣнѣ. Благодаря тому же источнику свѣта Леонардо достигаетъ еще одного результата. Іуда, не обреченный здѣсь, какъ у прежнихъ мастеровъ, на одиночество, и введенный въ рядъ другихъ учениковъ, все же

---

[1]) Набросокъ перомъ въ Альбертинѣ (Fischel, „Raffaels Zeichnungen", 387), справедливо приписываемый теперь Джов. Ф. Пенни, нельзя считать подготовленіемъ къ этой гравюрѣ Марка Антона; его композиція совершенно другая.



МОНА ЛИЗА.
Леонардо.

изолированъ: онъ одинъ вполнѣ сидитъ противъ свѣта, и потому лицо его темно. Простое и сильное средство характеристики, о которомъ, можетъ-быть, думалъ молодой Рубенсъ, когда писалъ свою Тайную Вечерю, находящуюся теперь въ Брера.

2. Мона Лиза.

Художники-кватрочентисты неоднократно пытались идти дальше простого воспроизведенія модели и стремились выразить больше, чѣмъ совокупность чертъ, создающихъ сходство, и характерныя для лица неизмѣнныя физическія формы. Портретъ долженъ былъ отражать настроеніе момента, особенность даннаго душевнаго переживанія. Нѣкоторые бюсты дѣвушекъ Дезидеріо безусловно таковы. Онѣ улыбаются, но улыбка ихъ не стереотипна. Это отблескъ хорошаго настроенія. Кто не знаетъ молодыхъ флорентинокъ Дезидеріо съ смѣющимися устами, съ приподнятыми бровями, съ глазами, сверкающими даже въ мраморѣ.

Легкая, едва уловимая улыбка играетъ также и на лицѣ Моны Лизы; она таится въ углахъ рта и едва измѣняетъ черты. Подобно мимолетному дуновенію зефира, скользитъ движеніе по мягкой поверхности этого лица, образуя игру свѣта и тѣни, переливающихся какъ тихая бесѣда, къ которой не устаешь прислушиваться. „Ее озаряла прекрасная, загадочная улыбка“, говоритъ Поліціанъ [1]). Я сомнѣваюсь, чтобы въ расцвѣтѣ чинквеченто было возможно такое выраженіе. Улыбка чужда этой эпохѣ, ея отблескъ мы видимъ, быть-можетъ, только у Доротеи Себастьяно (ср. иллюстрацію въ краскахъ въ отдѣлѣ: Рафаэль, Римскіе портреты).

Изъ узкихъ отверстій смотрятъ каріе глаза, не глаза кватроченто, съ ихъ яркимъ открытымъ блескомъ, а затаенные, точно подернутые поволокой. Нижнія вѣки почти горизонтальны и напоминаютъ узкіе, готическіе глаза, съ ихъ влажнымъ и неоткровеннымъ взглядомъ. Вся подглазная часть говоритъ о скрывающихся подъ кожей тонкихъ нервахъ, о большой чувствительности.

Въ лицѣ поражаетъ отсутствіе бровей: дугообразныя возвышенія надъ глазными впадинами незамѣтно сливаются съ чрезвычайно высокимъ лбомъ. Было ли это индивидуальной особенностью? Нѣтъ, не было. По одному мѣсту въ Cortigiano можно заключить, что дамы въ силу моды вырывали себѣ брови [2]). Высокій лобъ считался признакомъ красоты, и для того, чтобъ онъ казался выше, дамы жертвовали даже передними воло-

---

1) Polizian, „Giostra“, I, 50: lampeggiò d'un dolce e vago riso.

2) Baldassare Castiglione, il cortigiano. 1516. Тамъ говорится (въ первой книгѣ), что мужчины подражали женщинамъ въ вырываніи волосъ (pelarsi le ciglia e la fronte).

сами надо лбомъ. Оттого-то мы видимъ громадные лбы въ бюстахъ дѣвушекъ Мино и Дезидеріо. У ваятелей преобладало увлеченіе тонкостью моделировки бѣлыхъ плоскостей мрамора, такъ нѣжно передаваемой рѣзцомъ. Отсюда и чрезмѣрное, сравнительно съ природнымъ строеніемъ, увеличеніе лба. Въ данномъ случаѣ Мона Лиза образецъ вкуса XV вѣка. Непосредственно вслѣдъ за этимъ мода мѣняется. Лобъ становится ниже, рѣзко обозначаются брови. Въ потретѣ Моны Лизы, находящемся въ Мадридѣ, копіистъ самовольно прибавилъ ей брови.

Волосы каштановаго цвѣта, какъ и глаза, падаютъ легкими волнами вдоль щекъ; ихъ покрываетъ накинутый на голову прозрачный вуаль.

Мона Лиза сидитъ въ креслѣ, положеніе головы рѣзко вертикальное, что при общей мягкости исполненія производитъ странное впечатлѣніе. Вѣроятно, такова была мода, держаться прямо считалось аристократичнымъ. То же самое наблюдаемъ мы въ фрескахъ Гирландайо: пришедшія съ визитомъ дамы Торнабуони держатся чрезвычайно прямо. Позже требованія будутъ иныя, что непосредственно отразится и въ портретѣ [1]).

Картина въ общемъ не бѣдна движеніемъ. Отъ поясного портрета, обыкновенно коротко срѣзаннаго, Леонардо впервые переходитъ здѣсь къ колѣнному изображенію. Онъ беретъ модель въ профиль, верхнюю часть въ полъ-оборота и лицо почти en face. Полно значенія движеніе рукъ. Одна изъ нихъ лежитъ на ручкѣ кресла, другая выступаетъ изъ глубины въ раккурсѣ, причемъ кисть второй лежитъ на первой. Руки не являются для Леонардо внѣшнимъ обогащеніемъ портрета. Въ ихъ мягкочувственномъ движеніи, въ одушевленныхъ, тонко осязающихъ пальцахъ много характера. Если знаменитый бюстъ въ Барджелло принадлежитъ рѣзцу Верроккіо, а не молодого Леонардо, то Веррокіо является въ этомъ отношеніи предшественникомъ своего ученика.

Одежда Джоконды простая, почти строгая; ея низкій вырѣзъ для эстетики чинквечентистовъ казался бы жесткимъ. Платье въ складкахъ зеленаго цвѣта; этотъ зеленый цвѣтъ усвоитъ потомъ Луини. Рукава золотисто-коричневые, не короткіе и узкіе, какъ раньше, но доходящіе до кисти; многими поперечными складочками они красиво дополняютъ округленность прекрасныхъ кистей рукъ; тонкіе пальцы не обременены кольцами, на шеѣ также нѣтъ украшеній.

На заднемъ планѣ ландшафтъ, встрѣчающійся и у старшихъ мастеровъ. Но онъ не примыкаетъ непосредственно къ фигурѣ, какъ прежде. Леонардо сначала строитъ баллюстраду съ двумя колоннами, между которыми открывается видъ. Надо внимательно всмотрѣться въ картину,

---

1) Когда Лукреція Торнабуони Медичи, мать Лаврентія Великолѣпнаго, искала для него жену среди римской знати, въ письмѣ къ своему мужу она осуждала римскихъ дѣвушекъ, не умѣющихъ держаться такъ прямо, какъ флорентинки (Reumont, „Lorenzo Magnifico“, I, 272).

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ.
Гирландайо.

чтобы оцѣнить всю важность этого мотива, ибо надъ постаментами Леонардо рисуетъ колонны лишь въ видѣ узкихъ полосокъ. Позднѣйшій стиль осудилъ бы такую эскизность [1]).

Своеобразенъ самый ландшафтъ, разстилающійся вдали на высотѣ глазъ модели: фантастически-зубчатый лабиринтъ горъ, среди нихъ озера и потоки. Этотъ ландшафтъ удивителенъ. Неопредѣленный, какъ мечта, онъ обладаетъ особой, иного порядка, реальностью, отличной отъ реальности фигуры, и это не случайность, а одно изъ средствъ сильнѣе выдвинуть матеріальность фигуры. Леонардо примѣнилъ здѣсь высказанныя имъ въ трактатѣ теоріи объ особенностяхъ явленій отдаленныхъ предметовъ [2]). И въ результатѣ рядомъ съ Моной Лизой въ Луврѣ, въ Salon carré, все кажется плоскимъ, даже картины XVII вѣка. Красочные переходы въ ландшафтѣ слѣдующіе: коричневый, зелено-голубой и голубовато-зеленый, къ послѣднему примыкаетъ голубое небо. Ту же послѣдовательность соблюдаетъ и Перуджино въ находящейся также въ Луврѣ картинѣ Аполлонъ и Марсій. Леонардо называлъ лѣпку основой живописи. Лишь Мона Лиза даетъ намъ почувствовать все значеніе этого положенія. Какъ подъ рукой волшебника, оживаетъ портретъ со всей тонкостью анатомической структуры. Свою задачу Леонардо усматриваетъ еще здѣсь не въ упрощенной передачѣ явленія, а въ детальной его разработкѣ. Видѣвшіе эту картину по опыту знаютъ, какого внимательнаго изученія она требуетъ. Полнота ея впечатлѣнія теряется на разстояніи. (То же можно сказать и о фотографіяхъ, являющихся поэтому непригодными для украшенія стѣнъ). Въ этомъ основное отличіе Моны Лизы отъ болѣе позднихъ портретовъ чинквеченто, и въ нѣкоторомъ смыслѣ она дѣйствительно завершаетъ направленіе такъ называемаго благороднаго стиля, корни котораго въ XV вѣкѣ, и надъ выработкой котораго преимущественно трудились ваятели. Молодая флорентинская школа пошла по другому пути. Только Ломбардія сохранила вкусъ къ изысканности моделировки [3]).

3. Святая Анна.

Другая картина Леонардо, находящаяся въ Salon carré, св. Анна, по сравненію съ Моной Лизой мало пользуется симпатіями публики. Эта картина не была закончена собственноручно, ея краски поблекли; высокія же качества ея рисунка мало оцѣниваются современной публикой и едва ли понятны ей. А между тѣмъ одинъ лишь картонъ произвелъ въ свое

---

[1]) Ср. рафаэлевскій этюдъ Магдалины Дони въ Луврѣ.

[2]) „Das Buch von der Malerei“, № 128 (201).

[3]) Неоднократно говорилось, что „La belle ferronière“ не принадлежитъ рукѣ Леонардо. Эту красивую картину недавно вновь пытались приписать Больтраффіо, но довольно бездоказательно.

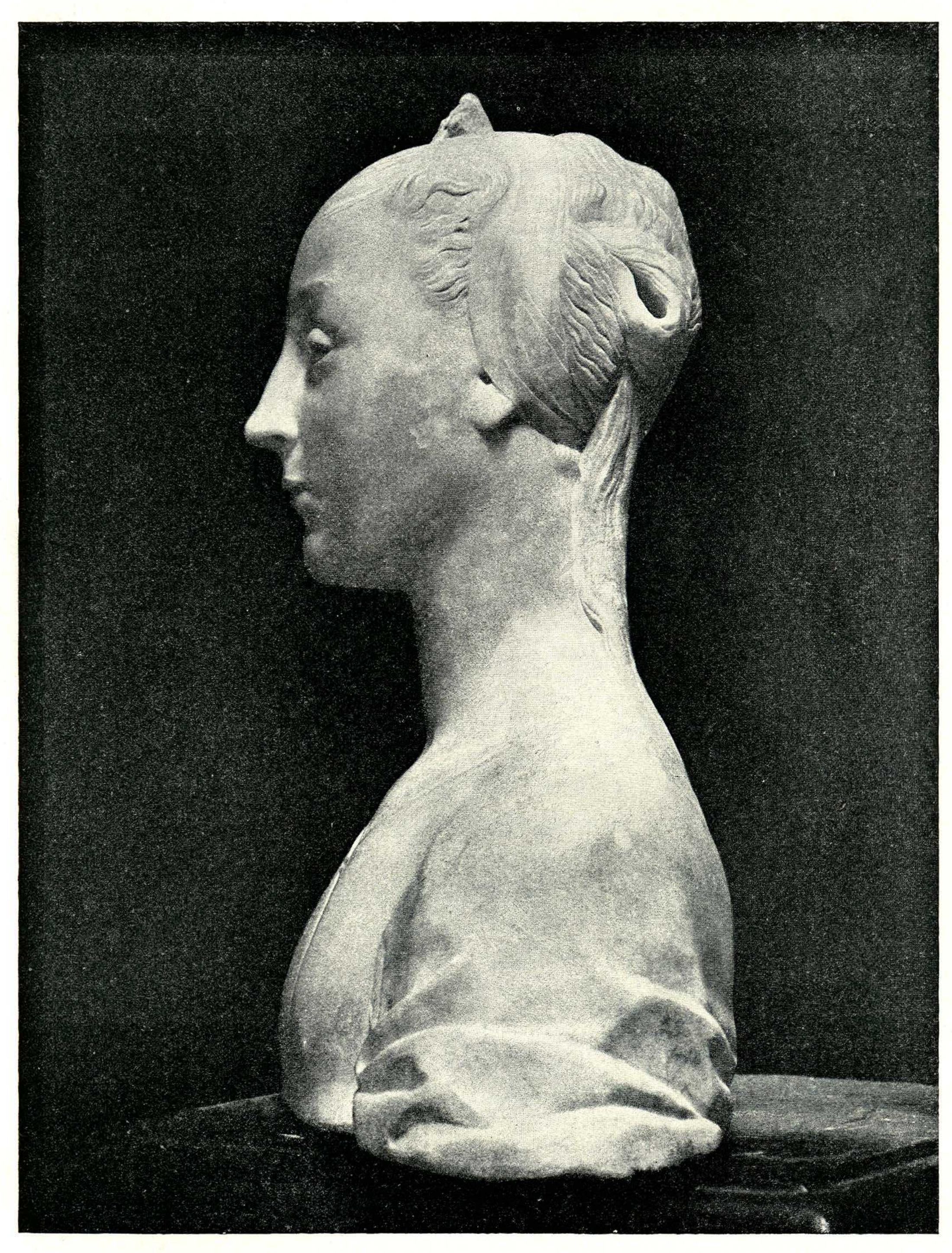
время (1501) на Флоренцію такое сильное впечатлѣніе, что вызвалъ настоящее паломничество въ монастырь Св. Аннунціаты, гдѣ Леонардо выставилъ это новое чудо своего искусства[1]). Тема всегда принадлежала къ числу неблагодарныхъ. Стоитъ вспомнить топорность группировки трехъ фигуръ у старшихъ мастеровъ: одна фигура сидѣла на колѣняхъ у другой прямо другъ за другомъ. Вмѣсто сухой и безжизненной, Леонардо создаетъ группу, полную жизни и содержанія.

Марія глубоко сидитъ на колѣняхъ своей матери; улыбаясь, она наклоняется къ мальчику и схватываетъ его обѣими руками въ то время, какъ онъ, у ея ногъ, собирается сѣсть верхомъ на ягненка. Малютка вопросительно оборачивается къ матери; онъ крѣпко схватилъ за голову прилегшее животное и одну ножку занесъ уже на его спину. Моложавая бабушка съ улыбкой смотритъ на веселую сцену.

Проблема группъ Тайной Вечери получила здѣсь дальнѣйшее развитіе. Композиція въ высшей степени интересна, ибо на маломъ пространствѣ художникъ выразилъ многое, положеніе каждой фигуры разнообразно, и ихъ контрастирующія линіи гармонично замкнуты въ стройныя формы. Не трудно замѣтить, что вся группа можетъ быть вписана въ равнобедренный треугольникъ. Это результатъ исканій Леонардо со времени Мадонны въ скалахъ — строить композиціи согласно простымъ геометрическимъ формамъ. Но какимъ разбросаннымъ кажется это произведеніе юности рядомъ съ богатой сконцентрированностью святой Анны. Стремленіе Леонардо создать на возможно меньшемъ пространствѣ возможно болѣе богатое движеніемъ содержаніе не было ненужнымъ ухищреніемъ, ибо сила художественнаго впечатлѣнія отъ этого соотвѣтственно возрастаетъ. Трудность заключалась въ томъ, чтобы не нарушить спокойствія и ясности цѣлаго. Это было камнемъ преткновенія для подражателей Леонардо. Леонардо же достигъ абсолютнаго выявленія главнаго мотива, и наклоненная поза Маріи полна захватывающихъ тепла и красоты. Всѣ ненужныя прикрасы, такъ увлекавшія кватрочентистовъ, претворились здѣсь въ выразительность небывалой силы. Надо прослѣдить въ отдѣльности тѣ данныя, изъ которыхъ здѣсь на темномъ фонѣ развиваются свѣтлыя линіи плечъ и чудесно оттѣненной головы. Сколько спокойствія и сколько силы. Выгодно контрастируетъ сидящая сзади Анна; удачно заканчиваетъ группу глядящій снизу вверхъ мальчикъ съ его ягненкомъ.

Въ Мадридѣ есть небольшая картина Рафаэля, написанная подъ вліяніемъ этой композиціи. Рафаэль юношей попробовалъ разрѣшить подобную же задачу, взявъ вмѣсто Анны Іосифа, но она не удалась ему. Какой деревянный его ягненокъ. Рафаэль никогда не умѣлъ писать жи-

[1]) Картонъ болѣе не существуетъ. Вѣроятно, картина была написана значительно позже. См. „Gazette des Beaux-Arts", 1897 (Cook).



БЮСТЪ МОЛОДОЙ ФЛОРЕНТИНКИ.
Дезидерiо.

вотныхъ, Леонардо же удавалось все, за что онъ брался. Въ состязаніе съ Леонардо вступилъ тогда нѣкто болѣе сильный, чѣмъ Рафаэль,— Микеланджело, но объ этомъ рѣчь впереди.

Мы не видимъ въ св. Аннѣ травъ, цвѣтовъ, зеркальной поверхности ручейка, увлекавшихъ художника въ Мадоннѣ въ скалахъ. Фигуры здѣсь—все; онѣ въ естественную величину, но для впечатлѣнія важенъ не ихъ абсолютный масштабъ, а ихъ отношеніе къ пространству. Онѣ господствуютъ въ послѣднемъ съ несравненно большей полнотой, чѣмъ то было у старыхъ мастеровъ, или говоря иначе: плоскость здѣсь меньше въ сравненіи съ заполняющими ее фигурами. Такого рода разсчетъ въ размѣрахъ станетъ типичнымъ для чинквеченто [1]).

4. Битва при Ангіари.

О картинѣ битвы, предназначенной для флорентинской думы, можно сказать немного, ибо композиція ея сохранилась даже не въ картинѣ, а въ незаконченной поздней копіи. Тѣмъ не менѣе, обойти молчаніемъ этотъ крайне важный вопросъ невозможно.

Леонардо больше другихъ чинквечентистовъ интересовался лошадьми и изъ наблюденій надъ ними зналъ ихъ природу [2]). Онъ работалъ долгіе годы въ Миланѣ надъ коннымъ монументомъ герцога Франческо Сфорца, но сдѣланная имъ модель никогда не была отлита, и гибель ея является одной изъ величайшихъ потерь для искусства. Живостью движеній Леонардо, кажется, хотѣлъ превзойти Коллеоне Верроккіо. Ему удалось создать типъ скачущей и попирающей ногами врага лошади. Этотъ мотивъ зародился раньше и у Антонія Поллайуоло [3]). Трактовку лошади у Леонардо нѣкоторые порицали за ея якобы живописность. Если этотъ упрекъ и справедливъ, то онъ можетъ относиться только къ этюдамъ. Кромѣ того, мотивъ скачущей лошади не былъ окончательнымъ. Скорѣе можно предположить, что съ теченіемъ времени художникъ достигъ въ переработкѣ главнаго мотива спокойствія и простоты, какія мы наблюдали въ этюдахъ къ Тайной Вечери, и что подъ конецъ Леонардо остановился на спокойно шагающей лошади, причемъ были также значительно смягчены проектировавшіеся вначалѣ сильные контрасты въ по-

1) О впечатлѣніи, какое производила св. Анна на современниковъ, можно судить по письму фра Пьеро ди Новеллара къ маркграфинѣ Мантуанской отъ 3 апрѣля 1501 года: „e sono queste figure grandi al naturale, ma stanno in piccolo cartone, perchè tutte o sedono o stanno curve, et una sta alquanto dinanzi all'altra" („Archivio storico del'arte", I).

Лондонскій картонъ (Королевская академія) двухъ женщинъ съ двумя дѣтьми не такъ хорошъ, и, вѣроятно, это болѣе ранняя и менѣе стройная композиція Леонардо. Въ школѣ послѣдователей (Luini, Ambrosiana) мы ее встрѣчаемъ еще разъ.

2) Vasari, IV, 21.

3) Vasari, III, 297. Ср. рисунокъ въ Мюнхенѣ. Berenson, № 1908.

воротѣ головы коня и всадника; повидимому, была сохранена только рука всадника, съ командорскимъ жезломъ, отодвинутая назадъ, чѣмъ художникъ очевидно хотѣлъ обогатить силуэтъ и заполнить пустой уголъ позади всадника [1]).

Приписанный Рубенсу и находящійся въ Луврѣ этюдъ является для насъ единственнымъ памятникомъ, дающимъ дѣйствительное представленіе о большой картинѣ флорентинской думы, въ которой Леонардо примѣнилъ плоды своихъ миланскихъ студій. Какъ извѣстно, Еделингъ [2]) превосходно сгравировалъ этотъ этюдъ. Трудно сказать, исчерпываетъ ли онъ все содержаніе картины, но въ общемъ онъ совпадаетъ съ описаніемъ Вазари.

Леонардо хотѣлъ показать флорентинцамъ, какъ надо рисовать лошадей. Главнымъ мотивомъ битвы онъ взялъ эпизодъ со всадниками, борьбу за знамя, тѣсную схватку четырехъ разъяренныхъ лошадей и всадниковъ. Проблема богатаго пластикой построенія группы доведена здѣсь до высоты, почти граничащей съ неясностью. Сѣверный граверъ усилилъ живописность картины, охвативъ свѣтовымъ вѣнкомъ центральное темное пятно,—пріемъ по своему принципу доступный и самому Леонардо.

Изображеніе сбившейся въ клубокъ массы людей являлось для того времени новой проблемой. Удивительно, что батальныя картины не встрѣчаются чаще. Школа Рафаэля единственная создала большое произведеніе такого типа, и въ представленіи Запада „Битва Константина" является классической, образцомъ батальной живописи. Искусство отъ изображенія простого эпизода шагнуло здѣсь къ изображенію дѣйствительнаго массоваго дѣйствія. И если въ этомъ отношеніи Битва Константина много выше леонардовской Битвы при Ангіари, то, съ другой стороны, она такъ плохо выявлена, что это опредѣленно говоритъ объ огрубѣніи глаза, о надвигающемся паденіи искусства. Конечно, авторомъ этой композиціи Рафаэль быть не могъ.

Леонардо не создалъ школы во Флоренціи. Онъ былъ учителемъ всѣхъ, но вліяніе его померкло предъ Микеланджело. Нѣтъ сомнѣнія, что и Леонардо дошелъ въ своей эволюціи до признанія большихъ фигуръ основаніемъ искусства, но искусство Флоренціи было бы совсѣмъ

[1]) По вопросу миланскаго памятника и второго болѣе поздняго проекта коннаго монумента генерала Тривульціо съ основаніемъ въ видѣ саркофага, см. Müller-Walde, „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1897 и 1899. Съ тѣхъ поръ появилась большая книга Müntz, „Lionard de Vinci" (Парижъ, 1899), дающая подробныя свѣдѣнія по всѣмъ фактическимъ вопросамъ.

[2]) Объ авторствѣ Рубенса въ луврскомъ этюдѣ я высказаться не рѣшаюсь, Rooses въ немъ убѣжденъ; во всякомъ случаѣ, композиція была ему извѣстна, его мюнхенская Охота на львовъ ясно свидѣтельствуетъ объ этомъ.

СВЯТАЯ АННА.
Леонардо.

инымъ, если бы оно подчинилось его влiянiю. То, что взяли отъ Леонардо Андреа дель Сарто, Франчабиджо или Буджардини, въ общемъ незначительно. И лишь въ Ломбардiи находимъ мы прямое, хотя и одностороннее, продолженiе его искусства. Ломбардцы живописцы по природѣ, но имъ недостаетъ чувства архитектоники. Никто изъ нихъ не понялъ композицiи Тайной Вечери. Чужды имъ также и задачи построенiя группъ, сосредоточенности движенiя. У художниковъ съ болѣе живымъ темпераментомъ движенiе выходитъ безсодержательно-спутаннымъ, у другихъ утомительно-однообразнымъ.

Ломбардiя восприняла леонардовскiе женскiе типы, пассивные аффекты и изящную, нѣжную лѣпку молодыхъ, преимущественно женскихъ, тѣлъ. Леонардо былъ особенно воспрiимчивъ къ красотѣ женскихъ образовъ, и можно сказать, что онъ первый сталъ выражать бархатистость кожи. Его флорентинскiе современники также трактуютъ нагое тѣло, но этого качества имъ не хватаетъ. Даже наиболѣе живописно одаренные изъ нихъ, какъ Пьеро ди Козимо, болѣе заботятся о формѣ, чѣмъ о передачѣ мягкости кожи. Съ пробужденiемъ болѣе тонкаго „леонардовскаго" чувства осязанiя, моделировка женскихъ фигуръ получаетъ новое художественное значенiе, и если бы даже случайно существованiе такихъ картинъ у Леонардо было не извѣстно, то, въ силу психическихъ его особенностей, мы должны были бы предположить, что подобнаго рода темы его увлекали.

Главнымъ мотивомъ была, повидимому, Леда, знакомая намъ по копiямъ: она изображена нагой женщиной съ красивыми изгибами тѣла, стоящею, сжавъ колѣни, и скорѣе ласкающею, чѣмъ отталкивающею лебедя.

Своими пластическими контрастами, выраженными въ поворотѣ торса, наклонѣ головы, движенiи руки и опущеннаго плеча, эта фигура имѣла весьма значительное влiянiе. Извѣстный экземпляръ въ галлереѣ Боргезе въ Римѣ (см. табл. XI) Морелли приписалъ ее когда-то Содомѣ [1]).

Женскiй актъ сдѣлался обычной темой у ломбардскихъ послѣдователей Леонардо. Не обладая талантомъ оживить всю фигуру общимъ движенiемъ, не удивительно, если, отказавшись отъ большихъ фигуръ, они охотно удовлетворяются лишь полуфигурными изображенiями. Даже такую тему, какъ купающаяся Сусанна, отъ которой, во всякомъ случаѣ, можно ожидать богатой пластики, они подчиняютъ этой скучной схемѣ (картина Луини въ Миланѣ, Борромео). Примѣромъ можетъ также служить непритязательная фигура Abundantia Джанпьетрино [2]) (см. табл. XII).

---

[1]) См. „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 1897: Müller-Walde, „Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci". Мюллервальде въ Codex Atlanticus открылъ тщательный рисунокъ перомъ этой фигуры. См. Müntz, „Lionard de Vinci", 426 и слѣд.

[2]) Картина находится въ галлереѣ Борромео въ Миланѣ. Ее надо сравнить съ Моной Лизой, трактованной какъ женскiй актъ еще при жизни Леонардо (см. Müntz, „L. de V.", 511).

III. Микеланджело (до 1520 г.).

1475—1564.

Появленіе Микеланджело въ итальянскомъ искусствѣ можно сравнить съ могучимъ плодотворнымъ и въ то же время опустошительнымъ горнымъ потокомъ. Непреодолимо покоряя и увлекая за собою всѣхъ, онъ научилъ немногихъ; для большинства же вліяніе его было пагубно.

Микеланджело съ первыхъ шаговъ законченная личность, почти страшная своей односторонностью. Онъ воспринимаетъ міръ какъ ваятель и только какъ ваятель. Его интересуетъ лишь опредѣленно выраженная форма, и только тѣло человѣка кажется ему достойнымъ изображенія. Многообразіе вселенной для него не существуетъ. Человѣчество, состоящее изъ тысячи разнообразныхъ индивидовъ, ему чуждо. Его міръ—особая, болѣе могучая порода людей.

По сравненію съ жизнерадостностью Леонардо онъ стоитъ одинокимъ, презирающимъ міръ, ибо міръ, каковъ онъ есть, ничего ему не даетъ. Правда, онъ написалъ одинъ разъ Еву, женщину во всемъ великолѣпіи ея роскошной природы; одинъ разъ воплотилъ онъ образъ мягкой, томной красоты, но это лишь мгновенія. Что бы онъ ни лѣпилъ, въ его пальцахъ, по желанію его или противъ воли, все наполнялось горечью.

Стиль Микеланджело съ массивностью его образовъ сжатый, замкнутый; онъ не любитъ расплывчатыхъ, нестройныхъ очертаній. Его темпераментъ сказывается въ сконцентрированности построенія, въ сдержанности жестовъ.

Совершенно внѣ сравненія стоятъ ясность его внутренняго созерцанія и сила прирожденнаго чувства формы; нѣтъ у него ни нащупыванія, ни исканія; первымъ же штрихомъ даетъ онъ опредѣленное выраженіе; его насыщенные формой рисунки совершенно необычайны; внутренняя структура, механика движеній кажутся выдержанными до послѣдней мелочи; оттого-то онъ и вызываетъ у зрителя непосредственное переживаніе.

И что изумительно: каждый поворотъ сустава, каждый сгибъ полны скрытой силы. Совершенно незначительныя движенія производятъ впечатлѣніе непостижимой мощи, и это впечатлѣніе можетъ быть такъ сильно, что о мотивировкѣ движеній не спрашиваешь.

ЛЕДА (копія).
Леонардо.

Творчеству Микеланджело свойственно напрягать всѣ художественныя средства до послѣднихъ возможностей. Онъ обогатилъ искусство художественными эффектами, о которыхъ не подозрѣвали; но онъ же и обѣднилъ его, лишивъ его интереса къ простому и обыденному. Съ Микеланджело въ искусство Возрожденія проникаетъ дисгармоническое. Сознательно примѣняя диссонансъ, онъ въ большой степени подготовилъ почву новому стилю барокко. Объ этомъ будетъ говориться позднѣе. Произведенія первой половины жизни (до 1520 г.) были еще иного характера.

I. Раннія произведенія.

Pietà (Оплакиваніе Христа) первое крупное произведеніе Микеланджело, дающее возможность судить объ его художественныхъ намѣреніяхъ, варварски помѣщена теперь въ одной изъ капеллъ св. Петра, гдѣ пропадаютъ и тонкость деталей, и прелесть всего движенія. Благодаря тому, что эта группа затеривается въ большомъ помѣщеніи и поднята слишкомъ высоко, общаго впечатлѣнія отъ нея получить нельзя.

Художественная задача соединить въ мраморную группу два человѣческихъ тѣла естественной величины была сама по себѣ чѣмъ-то новымъ; положить же на колѣни сидящей женщины тѣло взрослаго мужчины являлось одной изъ величайшихъ художественныхъ трудностей. Ожидаешь увидѣть жесткую прорѣзывающую горизонталь и безжизненный прямой уголъ, а Микеланджело создаетъ то, чего бы никто въ то время создать не могъ: все у него полно движенія и поворотовъ, и фигуры сгруппированы свободно и естественно. Марія держитъ Сына и не подавлена Его тяжестью, тѣло умершаго ясно развито во всѣхъ направленіяхъ и выразительно въ каждой линіи. Приподнятое плечо и запрокинутая назадъ голова придаютъ усопшему отпечатокъ недосягаемаго по силѣ страданія. Еще поразительнѣе сама Марія. Мы видѣли у старшихъ мастеровъ заплаканное лицо, отчаяніе горя, потерю сознанія; Микеланджело сказалъ себѣ: „Божественная Мать не должна плакать, подобно земной женщинѣ". Тихо поникла ея голова, черты неподвижны, говоритъ только опущенная лѣвая рука: полураскрытая, она вторитъ безмолвному монологу горя.

Это уже вкусъ художника - чинквечентиста. Не выказываетъ также страданія и Христосъ. Съ формальной стороны это не стиль флорентинскаго искусства XV вѣка. Правда, голова Маріи флорентинскаго типа, излюбленнаго старшими мастерами, съ узкимъ благороднымъ лицомъ. Оба тѣла однородны. Стиль Микеланджело вскорѣ сдѣлается шире, полнѣе, подобное построеніе группы показалось бы ему слишкомъ жидкимъ, расплывчатымъ. Онъ придалъ бы тѣлу умершаго больше массивности и

вѣса, всѣ контуры сдѣлалъ бы болѣе сжатыми и обѣ фигуры сомкнулъ бы въ болѣе компактную массу.

Одежда отличается чрезмѣрнымъ обиліемъ складокъ. Ихъ свѣтлые изломы и глубокія тѣни нижнихъ пересѣченій сдѣлались излюбленными образцами ваятелей-чинквечентистовъ. Превосходно, какъ и въ болѣе позднюю эпоху, отпилированный мраморъ даетъ сильные отсвѣты. Исчезли послѣдніе слѣды позолоты.

Произведеніемъ, родственнымъ группѣ Оплакиванія Христа, является сидящая **Мадонна въ Брюгге** (см. табл. XIV). Она попала за границу вскорѣ послѣ своего окончанія [1]), не оставивъ слѣдовъ своего вліянія въ Италіи, хотя проблема ея, трактованная совершенно по новому, и должна была бы произвести очень сильное впечатлѣніе.

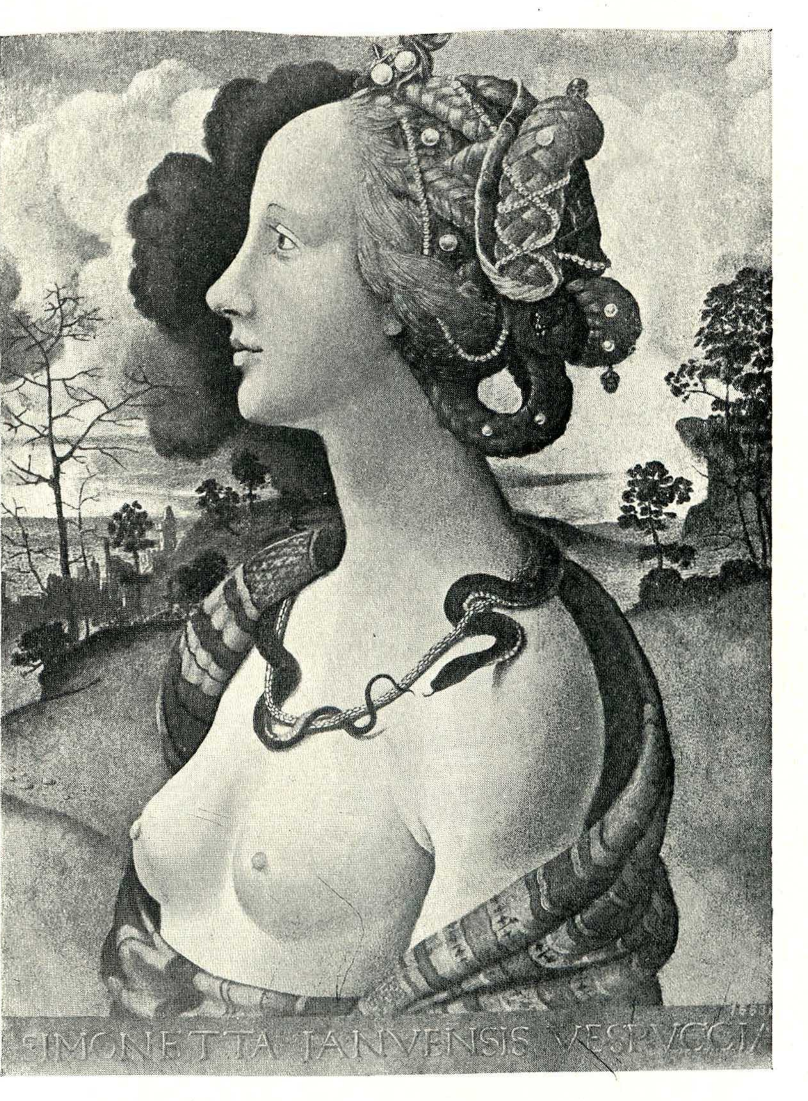
Тема сидящей Мадонны съ младенцемъ сотни разъ варіировалась въ алтарномъ образѣ, но въ пластическихъ группахъ флорентинцевъ она встрѣчалась не часто. Ее скорѣе дѣлали изъ глины, чѣмъ изъ мрамора, тщательно раскрашивая некрасивый самъ по себѣ матеріалъ. Съ началомъ XVI вѣка глина отступаетъ на задній планъ. Возросшимъ требованіямъ монументальности удовлетворялъ еще до извѣстной степени камень, а тамъ, гдѣ продолжала употребляться глина, какъ, напримѣръ, въ Ломбардіи, ея уже не покрывали пестрыми красками.

Композиція Микеланджело прежде всего отличается отъ болѣе раннихъ произведеній тѣмъ, что онъ снимаетъ ребенка съ колѣнъ матери и, сдѣлавъ его по размѣрамъ крупнѣе и полнѣе, ставитъ его между колѣнями, за которыя онъ цѣпляется. Благодаря мотиву стоящаго и подвижнаго мальчика, Микеланджело придалъ группѣ новое формальное содержаніе, причемъ обогащенію всей художественности явленія способствовало также неодинаковое положеніе ногъ сидящей.

Ребенокъ занятъ игрой, но онъ серьезенъ, много серьезнѣе, чѣмъ бывалъ прежде, даже при актѣ благословенія. Такова же и Мадонна, задумчивая, безмолвная: съ ней нельзя осмѣлиться заговорить. Тяжелая, почти торжественная сосредоточенность охватываетъ обоихъ. Сравнимъ этотъ образъ, отражающій новый видъ благоговѣнія и трепета передъ Божествомъ, съ характерной для настроенія кватроченто группой изъ глины Бенедетто да Майяно въ Берлинскомъ музеѣ (см. табл. XV). Это добрая женщина, привѣтливая хозяйка; вамъ кажется, что вы встрѣчали ее, а ребенокъ — милый, маленькій шалунъ, хотя и поднявшій здѣсь ручку для благословенія, но серьезнаго отношенія къ этому не вызывающій. Радость, сверкающая на этихъ лицахъ и въ смѣющихся привѣтливыхъ глазахъ, погасла у Микеланджело. Голова его Мадонны не походитъ на обыденный типъ горожанки, одежда ея также далека отъ свѣтскаго великолѣпія.

[1]) Въ нижнихъ частяхъ фигуры замѣтна посторонняя рука. Вѣроятно, Микеланджело оставилъ ее неоконченной во время второго путешествія въ Римъ въ 1505 г.

АБУНДАНЦІЯ.
Джанпьетрино.



ПРЕКРАСНАЯ СИМОНЕТТА.
Пьеро ди Козимо.

Звучными аккордами сильно и отчетливо говоритъ въ брюггской Мадоннѣ духъ новаго искусства. И можно сказать, что одна уже вертикальная линія головы является мотивомъ, по своему величію превосходящимъ все созданное въ кватроченто.

Въ одной изъ самыхъ раннихъ своихъ работъ, маленькомъ рельефѣ „Мадонны на лѣстницѣ“, Микеланджело пытался воплотить то же видѣніе. Онъ хотѣлъ изобразить Мадонну неподвижно глядящей передъ собой въ то время, какъ ребенокъ заснулъ у ея груди. Рисунокъ еще незрѣлъ, но въ немъ просвѣчиваетъ уже совершенно необычайный замыселъ. Теперь, владѣя всѣми средствами выраженія, онъ вновь возвращается въ одномъ рельефѣ къ этому мотиву. Это не оконченное **„тондо“ въ Барджелло:** усталое, серьезное дитя прижалось къ матери; Марія же сидитъ, выпрямившись, совершенно en face и смотритъ передъ Собой какъ ясновидящая. Въ этомъ рельефѣ создается новый идеалъ женской красоты, мощный типъ, не имѣющій ничего общаго со старо-флорентинскимъ изяществомъ. Его характеризуютъ большіе глаза, крупныя щеки, сильно развитой подбородокъ. Съ ними гармонируютъ новые мотивы одежды. Шея открыта какъ бы для того, чтобы показать ея тектонику (см. табл. XVI).

Впечатлѣніе мощи усиливается благодаря новому способу заполненія пространства — выдвиганію фигуръ впередъ къ самому краю. Мы не видимъ болѣе богатства свѣтотѣни Антоніо Росселино съ ея безпрестаннымъ мерцаніемъ, съ волной переходовъ отъ большихъ повышеній до совершенныхъ пониженій. Здѣсь лишь немного, но дѣйствующихъ и на разстояніи, моментовъ. И опять главнымъ мотивомъ картины служитъ строгая вертикаль головы.

Съ флорентинскимъ рельефомъ можно сблизить рельефъ, находящійся въ Лондонѣ и представляющій сцену, полную прелести, какъ по замыслу, такъ и по совершенству красоты, лишь рѣдко и на мгновенія освѣщающей творчество Микеланджело.

Какъ странно поражаетъ рядомъ съ нимъ безрадостное **Святое семейство** Трибуны, и какъ оно не похоже на многочисленныя фамильныя картины кватроченто. Мадонна мужеподобная, сильнаго тѣлосложенія женщина, съ обнаженными руками и ступнями. Поджавъ ноги, сидитъ она на землѣ и черезъ плечо беретъ ребенка у сидящаго сзади Іосифа. Этотъ узелъ фигуръ изумителенъ по сплоченности движенія. Микеланджело изображаетъ здѣсь не Марію-мать (которой вообще не знаетъ) и не царственную Марію, а героиню. Мы видимъ полное несоотвѣтствіе сюжета съ характеромъ изображенія. Сразу бросается въ глаза, что художникъ увлеченъ здѣсь лишь сопоставленіемъ интереснаго движенія, разрѣшеніемъ опредѣленной композиціонной проблемы. Вазари разсказываетъ, что Анджело Дони, заказавшій картину, дѣлалъ затрудненіе при ея полученіи. Въ этомъ извѣстіи Вазари, вѣроятно, есть доля правды. Во всякомъ

случаѣ, на портретѣ въ дворцѣ Питти Анджело Дони не производитъ впечатлѣнія человѣка, способнаго увлекаться „искусствомъ для искусства“.

Проблема состояла здѣсь, очевидно, въ томъ, чтобы на возможно меньшемъ пространствѣ развить возможно большее движеніе. Дѣйствительной сущностью картины была сконцентрированность ея пластическаго содержанія. И, быть-можетъ, не будетъ ошибкой предположить въ ней произведеніе, предназначавшееся Микеланджело для того, чтобы конкурировать съ Леонардо и превзойти его. Она возникла въ то время, когда леонардовскій картонъ святой Анны съ ея новой тѣсной группировкой фигуръ производилъ сенсацію. Вмѣсто Анны Микеланджело помѣщаетъ Іосифа; въ остальномъ задача остается той же—возможно тѣснѣе сгруппировать двухъ взрослыхъ людей и ребенка, избѣжавъ при этомъ неясности и сдавленности. Безспорно Микеланджело превзошелъ Леонардо разнообразіемъ поворотовъ, но какой цѣной?

Рисунокъ и лѣпка точны, какъ отлитые изъ металла. Это уже не живопись, а нарисованная пластика. Флорентинецъ мыслилъ всегда не какъ живописецъ, но какъ ваятель, въ этомъ его сила; здѣсь же національный талантъ поднимается на высоту, открывающую совершенно новыя понятія „о сущности хорошаго рисунка“. Даже у Леонардо нѣтъ ничего, что могло бы сравниться съ протянутой за ребенкомъ рукой Маріи. Какъ все здѣсь живо, какъ полны значенія всѣ связки, всѣ мускулы! Рука Маріи сознательно обнажена до самаго плеча.

Впечатлѣніе этой живописи съ ея отчетливыми контурами и свѣтлыми тѣнями не прошло безслѣдно для Флоренціи. Въ этой странѣ рисунка постоянно поднимается протестъ противъ невѣжественныхъ живописцевъ. Бронзино и Вазари являются прямыми послѣдователями Микеланджело, хотя ни одинъ изъ нихъ никогда даже сколько-нибудь не приблизился къ выразительности его трактовки формъ.

Наряду съ Оплакиваніемъ Христа и сидящей Мадонной въ Брюгге, съ рельефами Мадоннъ и съ картиной (тондо) „Святого Семейства“ съ особымъ интересомъ ищешь работъ, наиболѣе характерныхъ для молодого Микеланджело,—его мужскихъ актовъ. Первымъ изъ нихъ былъ большой нагой Геркулесъ, который погибъ; потомъ, одновременно съ Оплакиваніемъ Христа, Микеланджело изваялъ въ Римѣ охмелѣвшаго Вакха (Барджелло), а вскорѣ послѣ этого создалъ самое блестящее изъ этого рода произведеній—флорентинскаго Давида [1]).

[1]) Нельзя умолчать о „Джованнино“ Берлинскаго музея (см. табл. LX: новая художественная форма), приписанномъ Микеланджело и будто бы сдѣланномъ имъ около 1495 г., до Вакха; но мнѣ не хотѣлось бы, говоря объ этой фигурѣ, повторять уже сказанное, тѣмъ болѣе, что я не приписываю его ни Микеланджело, ни вообще кватроченто (ср. Woelfflin, „Die Jugendwerke des Mickelangelo“, 1891). Крайне искусственный мотивъ движенія и гладкая полировка указываютъ, по моему мнѣнію, на поздній, XVI вѣкъ. Трактовка связокъ принад-

ПЬЕТА.
Микеланджело.

Вакхъ и **Давидъ** (см. табл. XVIII) являются заключительными актами флорентинскаго натурализма XV вѣка. Въ Вакхѣ, задуманномъ еще въ духѣ Донателло, изображенъ моментъ пошатыванія пьянаго. Охмѣлѣвшій, неувѣренный въ поступи Вакхъ опирается на мальчика-спутника и въ то же время подмигиваетъ на наполненную поднятую чашу. Съ величайшимъ, не повторявшимся, позже увлеченіемъ лѣпитъ Микеланджело полныя женственно-мягкія формы юноши, служившаго ему моделью. Мотивъ и трактовка вполнѣ въ духѣ XV в. Этотъ вакхъ не веселъ, никто не засмѣется, глядя на него, но въ немъ есть что-то молодое, насколько Микеланджело могъ когда-либо быть молодымъ.

Еще болѣе поражаетъ неуклюжесть его **Давида**. Давидъ вообще долженъ былъ являть собою типъ прекраснаго молодого побѣдителя. Таковъ онъ у Донателло, изобразившаго его сильнымъ мальчикомъ, у Верроккіо онъ сталъ изящнымъ и хрупкимъ. Каковъ же идеалъ молодой красоты у Микеланджело? Это великаноподобный юноша въ переходномъ возрастѣ, не мальчикъ, но и не взрослый мужчина, въ томъ возрастѣ, когда тѣло вытягивается, когда всѣ члены, громадныя руки и ноги, бываютъ несоразмѣрны. Микеланджело неудержимо отдается здѣсь натурализму; онъ не останавливается передъ послѣдствіями и увеличиваетъ неуклюжую модель до огромныхъ размѣровъ, къ тому же придаетъ ей жесткое, непріятное, угловатое движеніе, а ноги устанавливаетъ такъ неудачно, что между ними образуется уродливый треугольникъ. Съ красотой линій онъ не считается; вся фигура Давида непосредственное воплощеніе натуры, граничащей при ея размѣрахъ съ сверхъестественностью. Она изумительна каждой деталью, поражаетъ упругостью тѣла, но, говоря откровенно, она безобразна [1]).

лежитъ школѣ Микеланджело, но не юной его поры. Мотивъ свободно протянутой руки возможенъ для самого мастера не раньше 1520 г. Мягкость лѣпки, не выдѣляющей ни реберъ, ни складокъ въ углубленіяхъ плечъ, не походитъ на произведенія ни одного изъ кватрочентистовъ, лѣпка которыхъ отличалась особенной мягкостью. Кто можетъ быть авторомъ этой загадочной фигуры? Вѣроятно, рано погибшій художникъ, такъ какъ иначе мы больше знали бы о немъ. Я думаю, что это неаполитанецъ Джироламо Сантакроче (род. въ 1502 г., умеръ въ 1537 г.), жизнь котораго описана Вазари (ср. de Dominici, „Vite dei pittori scultori ed architetti napolitani“, II, 1843). Онъ рано умеръ, и еще раньше пошелъ по ложному пути манерности. Манерность замѣтна уже въ Джованнино. Его называли вторымъ Микеланджело и предсказывали ему великую будущность. Близко стоитъ къ Джованнино прекрасный алтарь фамиліи Пеццо (1524) въ Монтоливето въ Неаполѣ, по которому вполнѣ можно судить о высокомъ дарованіи рано созрѣвшаго художника. Авторъ стоитъ рядомъ съ сходнымъ съ нимъ по композиціи Джованни да Нола, называемымъ обыкновенно представителемъ неаполитанской пластики въ чинквеченто, но менѣе талантливымъ. Какъ мало извѣстно о неаполитанскомъ искусствѣ, доказываетъ тотъ фактъ, что немногія и невѣрныя слова Якова Буркхарта въ первомъ изданіи Чичероне остались неизмѣненными и въ послѣднемъ его изданіи.

[1]) Быть-можетъ, въ плохо понятномъ мотивѣ руки сыграли роль техническія особенности ваянія. Ожидаешь чего-то другого. Во всякомъ случаѣ, когда Леонардо повторилъ

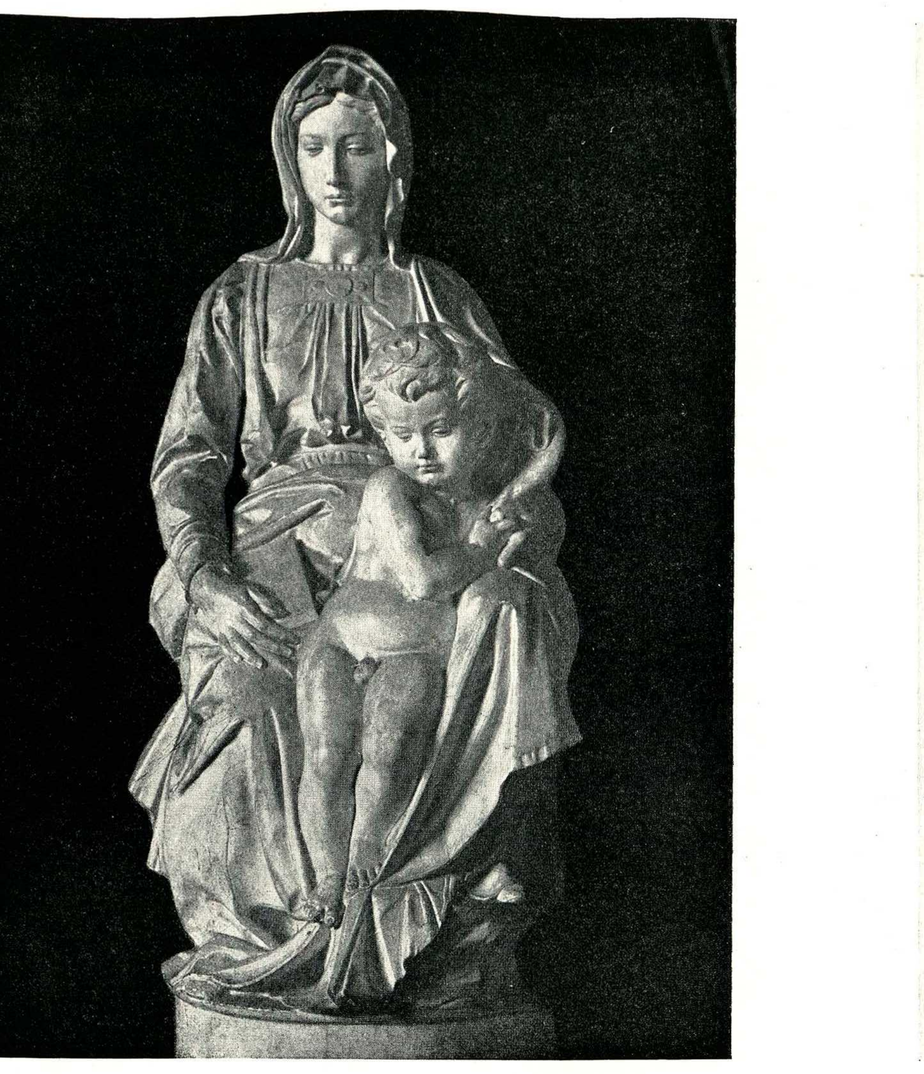
Замѣчательно, что Давидъ сдѣлался самымъ популярнымъ произведеніемъ Флоренціи. Рядомъ со специфически-тосканскимъ изяществомъ, непохожимъ, однако, на римскую величавость, флорентинскій народъ умѣлъ цѣнить выразительную уродливость, что не исчезло и въ XV в. Послѣ перенесенія Давида съ открытаго мѣста у Палаццо Веккіо въ музей для народа должны были отлить его „Гиганта“, по крайней мѣрѣ, изъ бронзы. Мѣсто для него выбрали крайне неудачно, что характерно для современнаго безвкусія. Давида поставили посреди большой открытой террасы, гдѣ вниманіе привлекаетъ прежде всего обширная панорама, а не сама статуя. Въ свое время, непосредственно по ея окончаніи, вопросъ о мѣстѣ ея постановки обсуждался въ собраніи художниковъ. Сохранился протоколъ этого засѣданія. Всѣ были того мнѣнія, что статую слѣдовало поставить противъ стѣны, либо въ Лоджіи деи Ланци, либо у дверей Палаццо Веккіо. Плоская сама по себѣ фигура требовала фона, а не открытаго мѣста, гдѣ она могла быть видна со всѣхъ сторонъ. Центральность теперешняго ея положенія только усиливаетъ ея уродство.

Что думалъ позже о своемъ Давидѣ самъ Микеланджело? Не говоря о томъ, что такое детальное изученіе модели не соотвѣтствовало бы болѣе его вкусу, самый мотивъ показался бы ему безсодержательнымъ. О взглядѣ созрѣвшаго Микеланджело на совершенство статуи мы можемъ судить по такъ называемому Аполлону въ Барджелло, возникшему 25 лѣтъ спустя послѣ Давида. Это юноша, вытягивающій стрѣлу изъ колчана. Фигура проста въ деталяхъ, но чрезвычайно богата движеніемъ. Нѣтъ особеннаго напряженія силы, кричащихъ жестовъ; тѣло строго замкнуто, проработано въ глубину, полно жизни и движенія во всѣхъ плоскостяхъ настолько, что Давидъ рядомъ съ нимъ бѣденъ и совершенно лишенъ округленности формъ. То же можно сказать и о Вакхѣ. Распространеніе по плоскости, широко разставленныя конечности, глубокая разработка камня — все это признаки стиля молодости Микеланджело. Позже онъ стремился создавать впечатлѣніе сконцентрированностью и сдержанностью. Онъ рано оцѣнилъ превосходство такого стиля, ибо непосредственно за Давидомъ, въ эскизѣ фигуры евангелиста Матѳея (Флоренція, дворъ Академіи художествъ) его стиль уже таковъ [1]).

Нагія фигуры и ихъ движенія наполняютъ искусство Микеланджело. Онъ началъ съ нагихъ фигуръ, когда еще мальчикомъ изваялъ Битву Кентавровъ; теперь, на порогѣ зрѣлости, онъ беретъ ту же проблему и разрѣшаетъ ее такъ, что цѣлое поколѣніе художниковъ воспитывается на

этотъ типъ въ извѣстномъ рисункѣ, онъ далъ своему Давиду въ правую руку обыкновенную висящую пращу. У Давида Микеланджело черезъ спину протянута широкая лента, одинъ конецъ которой находится въ правой рукѣ, другой же (утолщенный, какъ мѣшокъ) въ лѣвой; но для общаго вида это значенія не имѣетъ.

1) Матѳей принадлежитъ къ числу 12 фигуръ апостоловъ, предназначенныхъ для флорентинскаго собора, но даже эта первая фигура не была окончена.



БРЮГСКАЯ МАДОННА.
Микеланджело.

СВЯТОЙ КОСЬМА.
Монторсоли.

ней. Картонъ Купающихся является, безъ сомнѣнія, важнѣйшимъ памятникомъ первой флорентинской эпохи мастера, многостороннѣйшимъ откровеніемъ новаго искусства выявленія человѣческаго тѣла. Тѣ немногіе наброски погибшаго картона, которые сохранились для насъ въ гравюрахъ Марка Антона[1]), достаточны для пониманія рисунка большого стиля (gran disegno).

Вѣроятно, тема выбрана не безъ участія самого мастера. Вмѣсто проектированной въ pendant къ фрескѣ Леонардо въ залѣ суда боевой сцены со всѣми военными аттрибутами художникъ взялъ тотъ моментъ, когда тревожный сигналъ призываетъ изъ воды роту купающихся солдатъ. Такой случай имѣлъ мѣсто въ пизанской войнѣ. Выборъ именно этой сцены для монументальной росписи особенно ярко говоритъ о высотѣ общаго художественнаго подъема во Флоренціи. Солдаты карабкаются на крутой берегъ, стоятъ на колѣняхъ, цѣпляются, выпрямляются, вооружаются, сидятъ, поспѣшно одѣваются, зовутъ другъ друга, бѣгутъ— тема давала массу разнообразнаго движенія и сколько-угодно нагихъ тѣлъ, оставаясь притомъ исторической. Требованія болѣе поздней идеальной исторической живописи охотно допустили бы нагія тѣла, но сюжетъ показался бы слишкомъ жанровымъ и мелкимъ.

Флорентинскіе художники-анатомы часто брали темой борьбу нагихъ людей. Извѣстны двѣ подобныхъ гравюры Антоніо Полайуоло; по свидѣтельству нѣкоторыхъ, Верроккіо также писалъ эскизы нагихъ борцовъ для фасада дома. Къ подобнаго рода работамъ относился и картонъ Микеланджело. Но у него не только новы всѣ движенія, само тѣло получило впервые дѣйствительную органическую связность.

Несмотря на все возбужденіе, борцы у старшихъ мастеровъ оставались всегда точно связанными невидимыми путами. Микеланджело первый развиваетъ тѣло во всей его двигательной способности. Всѣ прежнія фигуры, вмѣстѣ взятыя, были болѣе сходны, чѣмъ двѣ у Микеланджело. Онъ первый открываетъ, повидимому, третье измѣреніе и законы раккурсовъ, хотя весьма серьезныя попытки въ этомъ направленіи дѣлались и до него.

Онъ зналъ внутреннее строеніе человѣческаго тѣла, оттого-то его образы такъ богаты движеніемъ. Анатомія изучалась не впервые; но онъ первый постигъ органическую связь тѣла, а что важнѣе всего, онъ знаетъ, гдѣ скрывается тайна впечатлѣнія движеній и всюду извлекаетъ выразительныя формы и заставляетъ говорить суставы.

---

1) Bartsch, 487, 488, 472. Также Ag. Veneziano, B. 423. [См. табл. XIX. Ландшафтъ на заднемъ планѣ взятъ изъ гравюры Луки Лейденскаго].

2. Живопись потолка сикстинской капеллы.

Справедливы жалобы, что разсматривать сикстинскій потолокъ — мука, ибо зритель долженъ прослѣдить рядъ картинъ съ запрокинутой головой; онъ всюду видитъ живыя тѣла, всѣ они манятъ его, но подъ конецъ ему не остается ничего другого, какъ сдаться и отказаться отъ утомительнаго зрѣлища.

Таково было желаніе самого Микеланджело. По первоначальному, болѣе простому плану предполагалось въ пандантивахъ помѣстить двѣнадцать апостоловъ, середину же заполнить геометрическимъ орнаментомъ. Лондонскій эскизъ Микеланджело знакомитъ насъ съ общимъ характеромъ этого плана [1]). Нѣкоторые компетентные люди высказываютъ сожалѣніе, что не былъ выполненъ этотъ проектъ, какъ болѣе органическій. Во всякомъ случаѣ, тотъ потолокъ имѣлъ бы преимущество болѣе легкой обозримости, ибо разсмотрѣть двѣнадцать апостоловъ по сторонамъ и орнаментальный рисунокъ посрединѣ труда не представляло бы.

Микеланджело долго противился принятію заказа, но, взявъ его, онъ по собственному желанію такъ щедро расписалъ своды. Онъ неоднократно указывалъ папѣ, что украсить ихъ только фигурами апостоловъ было бы слишкомъ бѣдно, и папа, наконецъ, предоставилъ художнику свободу творчества. Глядя на росписи, можно было бы предположить, что Микеланджело, недовольный заказомъ, излилъ здѣсь свой гнѣвъ и отомстилъ папѣ, ибо властитель Ватикана долженъ былъ сворачивать себѣ шею, разсматривая ихъ. Но созданные художникомъ образы проникнуты такимъ избыткомъ ликующаго творчества, что о мести не можетъ быть рѣчи.

Здѣсь въ сикстинской капеллѣ Микеланджело впервые высказалъ положеніе, имѣющее значеніе для всего вѣка, а именно, что внѣ красоты человѣческихъ формъ иной красоты не существуетъ. Онъ принципіально отрицаетъ растительно-линейный орнаментъ плоскости, и вмѣсто ожидаемыхъ завитковъ мы здѣсь видимъ человѣческія тѣла, всюду человѣческія тѣла, ни одного уголка съ простымъ орнаментомъ, на которомъ отдохнулъ бы глазъ. Конечно, Микеланджело соблюдаетъ разсчетъ при расположеніи разнообразныхъ разрядовъ фигуръ, обогащаетъ колоритъ цвѣтомъ металла и камня, но этого недостаточно. Можно сказать все, что угодно, но въ абсолютномъ заполненіи плоскости человѣческими тѣлами скрывается странная, наводящая на размышленія, вольность.

---

1) Помѣщенъ въ «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», 1892 (Wölfflin.) А теперь и въ большомъ трудѣ E. Steinmann'a, «Die Sixtinische Kapelle», т. II.

МАДОННА СЪ МЛАДЕНЦЕМЪ.

Бенедетто да Майяно.

Тѣмъ не менѣе, сикстинскій потолокъ поражаетъ, и въ Италіи едва ли что можетъ съ нимъ сравниться. Какъ сверхъестественное откровеніе новой силы дѣйствуетъ эта живопись рядомъ съ неумѣлыми картинами предшествующаго поколѣнія на стѣнахъ внизу той же капеллы. Осмотръ капеллы всегда слѣдовало бы начинать съ фресокъ кватрочентистовъ и, лишь вглядѣвшись въ нихъ, поднять глаза вверхъ. Только тогда мощныя волны жизни свода предстанутъ во всей своей силѣ, почувствуется грандіозный ритмъ, сочленяющій и объединяющій здѣсь огромныя массы. При первомъ посѣщеніи слѣдуетъ игнорировать Страшный судъ на алтарной стѣнѣ, стать къ нему спиной. Впечатлѣніе потолка сильно пострадало отъ близости этого произведенія старости Микеланджело. Благодаря этой колоссальной картинѣ во всей капеллѣ нарушается пропорціональность, и устанавливается масштабъ, рядомъ съ которымъ потолокъ кажется ничтожнымъ.

При первой же попыткѣ выяснить моменты, изъ которыхъ создается сила впечатлѣнія потолочной живописи, мы уже въ самомъ расположеніи наталкиваемся на мысли, открытыя впервые Микеланджело.

Прежде всего, онъ беретъ всѣ своды какъ нѣчто единое. Всякій другой отдѣлилъ бы, напримѣръ, люнеты (какъ сдѣлалъ Рафаэль въ виллѣ Фарнезина). Микеланджело не хочетъ дробить пространства, онъ придумываетъ объединенную тектоническую систему и троны пророковъ, поднимающіеся изъ пандантивовъ, входятъ въ части срединнаго заполненія такъ, что отдѣльныхъ частей выдѣлить нельзя.

Его мало заботитъ данное строеніе потолка, и онъ далекъ отъ мысли считаться съ нимъ и выяснять его пространственныя отношенія. Правда, онъ точно пригоняетъ главный карнизъ надъ верхушкой люнетовъ, но, устанавливая троны пророковъ, онъ не принимаетъ во вниманіе треугольной формы этихъ частей и вводитъ вообще во всю систему ритмъ, совершенно независимый отъ дѣйствительной структуры. Суженіе и расширеніе интерваловъ на серединной оси, смѣна большихъ и малыхъ полей между поясами даютъ въ связи съ промежуточными, мало выдѣленными, группами въ люнетахъ такую мощь и красоту движенія, что уже однимъ этимъ Микеланджело превосходитъ все, созданное до него. Онъ выдѣляетъ болѣе темной окраской второстепенныя пространства: медальоны—лиловой, вырѣзы треугольниковъ у сидѣній троновъ—зеленой, благодаря чему ярче выступаютъ свѣтлыя главныя части и выразительнѣе переходъ отъ середины къ сторонамъ и обратно къ серединѣ.

Онъ создаетъ новый масштабъ и дифференцировку въ величинѣ фигуръ. Сидящіе пророки и сивиллы огромныхъ размѣровъ, но здѣсь же есть меньшія и маленькія фигуры; ихъ постепеннаго уменьшенія внизу сразу не различаешь, видишь только обиліе фигуръ и считаешь его неисчерпаемымъ.

Дальнѣйшимъ факторомъ композиціи является различіе между деко-

ративными фигурами, назначенiе которыхъ производить лишь пластическое впечатлѣнiе, и дѣйствующими лицами исторiй,—собственно картинами. Пророки и сивиллы со всей ихъ свитой живутъ какъ бы въ дѣйствительномъ пространствѣ, но ихъ реальность отлична отъ реальности фигуръ въ исторiяхъ. Всю плоскость прорѣзываютъ иногда сидящiя по краямъ фигуры рабовъ.

Это различiе связано съ контрастами направленiй, въ которыхъ поставлена вся система фигуръ въ правомъ углу люнетовъ по отношенiю къ исторiямъ. Одновременно разсматривать и тѣ и другiя нельзя, но и раздѣлить ихъ нельзя; часть одной группы всегда примѣшивается къ другой и напрягаетъ фантазiю.

Микеланджело сдѣлалъ чудо, объединивъ однимъ дѣйствiемъ такое множество разнообразнѣйшихъ образовъ. Онъ достигъ этого благодаря величайшей простотѣ отчетливо выработанныхъ архитектоническихъ дѣленiй. Ленты, карнизы, сидѣнья, троны всѣ у него простого бѣлаго цвѣта,— это первое примѣненiе монохромiи. Пестрыя украшенiя кватроченто были бы здѣсь безсмысленны въ то время, какъ повторяющаяся бѣлая краска и простота формъ превосходно служатъ цѣли, успокаивая тревожность взволнованныхъ образовъ.

ИСТОРIИ.

Микеланджело прежде всего присвоиваетъ себѣ право разсказывать исторiи, пользуясь нагими фигурами. Въ композицiяхъ Жертвоприношенiя Ноя и Осмѣянiи Ноя нагiя фигуры господствуютъ. Построекъ, костюмовъ, разной утвари и всего великолѣпiя, которымъ изобилуютъ ветхозавѣтныя картины Беноццо Гоццоли, нѣтъ и слѣда, или это ограничено до необходимаго минимума. Ландшафта нѣтъ; когда можно обойтись безъ травы, нѣтъ и травы. А если гдѣ-нибудь въ уголкѣ виднѣется едва замѣтный кустикъ въ родѣ папоротника, то это указываетъ на возникновенiе растительности на землѣ. Одно дерево означаетъ у него рай. Микеланджело привлекаетъ здѣсь всѣ средства выраженiя, до характера линiй и заполненiя пространства включительно, и его разсказъ достигаетъ небывалой сжатости и силы. Таковъ онъ не въ первыхъ, а въ послѣднихъ картинахъ. Мы будемъ разсматривать ихъ соотвѣтственно ходу ихъ развитiя.

Изъ первыхъ трехъ картинъ лучшая по замкнутости композицiи Осмѣянiе Ноя. **Жертвоприношенiе** слабѣе, хотя и не лишено хорошихъ мотивовъ, которые использует позднѣйшее искусство. Потопъ, который по содержанiю можно сблизить съ Купающимися солдатами, богатъ значительными фигурами, но въ цѣломъ разбросанъ. Замѣчательна здѣсь идея пространственной передачи: Микеланджело выдвигаетъ людей изъ-за горы навстрѣчу зрителю. Числа ихъ не видно, но воображенiе рисуетъ множество. Подобнымъ прiемомъ должны были бы пользоваться

МАДОННА. (Незаконченное тондо).
Микеланджело.

живописцы въ массовыхъ сценахъ, напримѣръ, въ Переходѣ черезъ Красное море. На стѣнахъ той же сикстинской капеллы внизу мы видимъ образецъ стараго, болѣе бѣднаго стиля.

Мощь Микеланджело растетъ по мѣрѣ того, какъ совершенствуется его искусство владѣть пространствомъ. Въ картинѣ Грѣхопаденія и Изгнанія изъ рая онъ развиваетъ всю силу своего размаха, а въ слѣдующихъ картинахъ достигаетъ тѣхъ высотъ, куда за нимъ никто не послѣдовалъ.

Композиція Грѣхопаденія въ старомъ искусствѣ представляла собою группу изъ двухъ стоящихъ, едва обращенныхъ другъ къ другу фигуръ, объединенныхъ лишь актомъ предложенія яблока. Дерево находилось посерединѣ. Микеланджело создаетъ новую конфигурацію. Ева лѣниво, какъ римлянка, лежитъ спиной къ дереву и, быстро обернувшись къ змѣю, повидимому, равнодушно беретъ у него яблоко. Адамъ стоя тянется черезъ нее къ вѣтвямъ. Движеніе его непонятно, и фигура не вполнѣ выяснена. Во всемъ образѣ Евы чувствуется художникъ, создающій не только новыя формы для даннаго сюжета, но и содержаніе его понимающій по-новому. Онъ хочетъ сказать, что у лѣниво лежащей Евы зарождаются грѣховныя мысли.

Весь райскій садъ состоитъ изъ нѣсколькихъ листьевъ. Микеланджело не характеризуетъ мѣста по существу, но выражаетъ впечатлѣніе его богатства и оживленія волной линій земли и массой воздуха, рѣзко контрастирующими съ одинокой горизонталью пустыни, мѣстомъ горестнаго изгнанія. Фигуры несчастныхъ грѣшниковъ сдвинуты къ самому краю картины, и образовавшаяся большая пустота величественна какъ пауза Бетховена. Украдкой оглядываясь, рыдая и опустивъ голову, вся согнувшись, торопливо уходитъ женщина. Съ бóльшимъ достоинствомъ и спокойствіемъ удаляется Адамъ, стараясь лишь отстранить угрожающій мечъ ангела. Этотъ значительный жестъ заимствованъ Микеланджело у Джакопо делла Кверча.

Созданіе Евы. Богъ-Отецъ впервые выступаетъ въ актѣ творенія. Онъ дѣйствуетъ только словомъ. Онъ не схватываетъ женщину за локоть, не тянетъ ее грубо, какъ это изображали ранніе мастера. Творецъ не дотрогивается до женщины. Не напрягая силы, съ спокойнымъ жестомъ онъ говоритъ ей: встань. Ева слѣдуетъ его словамъ, и чувствуется ея зависимость отъ движенія Творца; безконечно прекрасенъ моментъ, когда она, удивленно вставъ, переходитъ къ акту поклоненія. Въ образѣ Евы Микеланджело показалъ, что онъ понималъ подъ чувственно-красивымъ тѣломъ. Это красота римская. Адамъ спитъ, лежа у скалы, совершенно изнеможенный, точно мертвый, съ запавшимъ лѣвымъ плечомъ; рука его безжизненно покоится на небольшомъ пнѣ, отъ котораго и измѣняется положеніе всѣхъ суставовъ. Линія холма прикрываетъ Адама, служа ему рамкой. Короткій стволъ соотвѣтствуетъ направленію Евы.

Все здѣсь такъ тѣсно сдвинуто и такъ приближено къ краю, что Богъ-Отецъ не можетъ вполнѣ выпрямиться [1]).

Жестъ Творца повторяется еще четыре раза всегда съ новой, все возрастающей силой. Прежде всего въ Сотвореніи человѣка. Богъ не стоитъ предъ лежащимъ Адамомъ. Онъ приближается къ нему, паря въ воздухѣ, окруженный цѣлымъ хоромъ ангеловъ, которыхъ охватываетъ своимъ мощно развѣвающимся плащомъ. Актъ творенія совершается путемъ прикосновенія: концомъ пальца Богъ касается вытянутой руки человѣка. Лежащій на склонѣ горы Адамъ принадлежитъ къ величайшимъ художественнымъ откровеніямъ Микеланджело. Онъ соединяетъ въ Адамѣ таящуюся силу съ полнымъ безсиліемъ; чувствуется, что лежащій Адамъ встать не можетъ, объ этомъ говорятъ безжизненные пальцы его вытянутой руки, онъ въ состояніи повернуть къ Богу лишь голову. И въ то же время какая колоссальная мощь въ этомъ неподвижномъ тѣлѣ, въ его приподнятой ногѣ и въ поворотѣ бедеръ, въ торсѣ совершенно en face и ногахъ въ профиль.

Господь надъ водами. Это недосягаемая картина всеобъемлющаго благословенія. Устремляясь изъ глубины, Творецъ широко раскрываетъ благословляющія руки надъ водной поверхностью. Правая рука дана въ сильномъ раккурсѣ. Вся фигура сдвинута къ краю.

Далѣе идетъ Солнце и Луна. Динамика все возрастаетъ. Вспоминаются слова Гете: „страшный шумъ возвѣщаетъ появленіе солнца“. Богъ-Отецъ летитъ среди раскатовъ грома, Онъ вытягиваетъ руки, откидывая при этомъ корпусъ и рѣзко поворачивая его. Лишь на мгновеніе останавливается онъ въ полетѣ, и солнце и луна созданы. Обѣ руки совершаютъ актъ творенія одновременно. Больше силы и выразительности въ правой рукѣ, и не потому, что въ ея сторону направленъ взоръ Творца, а потому, что она больше сокращена, движеніе въ раккурсѣ всегда энергичнѣе. Фигура здѣсь еще крупнѣе, чѣмъ въ предшествовавшихъ картинахъ, и все пространство использовано безъ остатка.

Въ этой картинѣ мы видимъ странную вольность художника: Богъ-Отецъ фигурируетъ въ ней дважды; второй разъ Онъ виденъ сзади, какъ вихрь, улетающій въ глубину. Его принимаешь сначала за исчезающаго духа тьмы,—но это актъ творенія растительности. Для этого акта достаточно было мимолетнаго движенія руки, и ликъ Творца обращенъ уже къ новымъ твореніямъ. Двукратное появленіе одной и той же фи-

---

[1]) Духовное содержаніе сцены объяснялось различно, и сообразно съ различными толкованіями можно дѣлать и разныя предположенія. Klaczko („Jules II“, Парижъ 1899) называетъ Еву: „toute ravie et ravissante... elle témoigne de la joie de vivre et en rend grâce à Dieu; Justi („Michelangelo“, Лейпцигъ 1901) находитъ взглядъ Евы пустымъ и холоднымъ,—это женщина, легко примѣняющаяся къ положенію. „Быстро освоившись, она тотчасъ же понимаетъ, какъ вести себя въ такомъ высокомъ присутствіи; покорно, благоговѣйно, съ красивымъ и спокойнымъ жестомъ она поклоняется ему“.

СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО.
Микеланджело.

гуры въ картинѣ отдаетъ стариной и, лишь закрывъ половину картины, можно убѣдиться, насколько выигрываетъ впечатлѣніе движенія отъ дважды повтореннаго полета.

Въ послѣдней картинѣ Богъ-Отецъ борется съ хаосомъ волнующихся облаковъ; ея ходячее названіе „Отдѣленіе свѣта отъ тьмы" мы не можемъ считать правильнымъ. Нашего полнаго восхищенія эта картина не вызываетъ, хотя именно она наиболѣе ярко выясняетъ предъ нами удивительную технику Микеланджело. Мы отчетливо видимъ здѣсь, какъ въ послѣдній моментъ работы, т.-е. во время писанія красками, Микеланджело оставляетъ бѣгло набросанныя линіи предварительнаго рисунка и пробуетъ что-то другое. И это дѣлалось при работѣ надъ фигурами колоссальныхъ размѣровъ въ то время, какъ живописецъ, лежа на спинѣ, не могъ обозрѣть цѣлаго.

Существуетъ мнѣніе, что Микеланджело мало заботился о выразительности сюжета и интересовался только формальными мотивами, но это вѣрно относительно нѣкоторыхъ лишь отдѣльныхъ фигуръ. Къ содержанію исторій онъ всегда относился съ уваженіемъ. Сикстинскій потолокъ, равно какъ и позднѣйшее изъ его произведеній, капелла Павла, ясно о томъ свидѣтельствуютъ. Въ углахъ потолка есть четыре сферическихъ треугольника; въ одномъ изъ нихъ художникъ изобразилъ Юдиѳь, передающую служанкѣ голову Олоферна. Этотъ мотивъ трактовался часто, и всегда какъ болѣе или менѣе безразличный актъ передачи и принятія. Въ тотъ моментъ, когда служанка нагибается, чтобы поднять блюдо съ головой, Микеланджело заставляетъ Юдиѳь обернуться къ лежащему на постели Олоферну, и кажется, будто убитый еще разъ зашевелился. Благодаря этому создается несравненное напряженіе всей сцены, и ея одной было бы достаточно, чтобы признать въ ея авторѣ первокласснаго драматическаго художника.

ПРОРОКИ И СИВИЛЛЫ.

Во Флоренціи Микеланджело получилъ заказъ на двѣнадцать фигуръ стоящихъ апостоловъ для собора; двѣнадцать же — сидящихъ — апостоловъ предполагалось первоначально изобразить и на сводахъ сикстинской капеллы. Ихъ мѣсто заняли позже пророки и сивиллы. По не оконченной статуѣ Матѳея можно судить, какъ возвысилъ Микеланджело внутреннее содержаніе апостола. Чего же можно было ожидать отъ типовъ его провидцевъ? Художникъ былъ далекъ отъ мысли подражать старымъ образцамъ, онъ скоро даже отбросилъ традиціонный свитокъ. Отъ изображеній, въ которыхъ главное значеніе принадлежало именамъ, а самыя фигуры лишь жестами говорили о пророческомъ дарѣ, онъ смѣло переходитъ къ выраженію моментовъ духовной жизни, воплощая само вдохновеніе, страстный монологъ, глубокое безмолвное размышленіе, спокой-

ное чтенiе и возбужденное перелистыванiе и исканiе въ книгахъ. Порой встрѣчаются также и безразличные мотивы, какъ сниманiе книги съ подставки, гдѣ весь интересъ сосредоточенъ на движенiи тѣла.

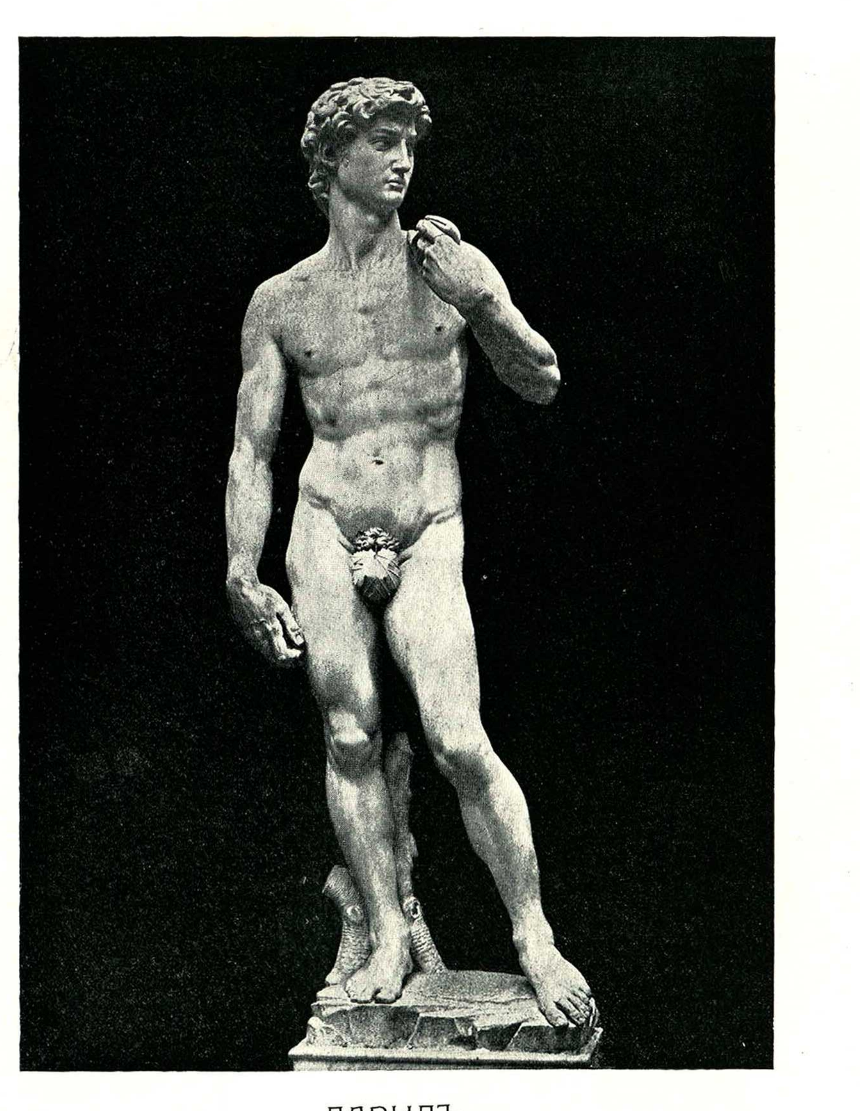
Старые и молодые пророки и сивиллы стоятъ у него рядомъ, но выраженiе пророческаго провидѣнiя онъ оставляетъ за молодыми. Онъ понимаетъ его не въ видѣ обращенныхъ вверхъ восторженно-страстныхъ взоровъ въ духѣ Перуджино, и не въ самозабвенiи или пассивности Гвидо Рени, причемъ часто нельзя угадать, Даная то или сивилла; у Микеланджело всюду активность и стремленiе.

Почти всѣ его типы не индивидуальны, одежды совершенно фантастическiя. Что же есть въ Дельфикѣ (см. табл. XXII) ставящаго ее выше всѣхъ фигуръ кватроченто? Что придаетъ ея движенiю такое величiе и всему явленiю характеръ необходимости? Ея мотивомъ является внезапное прислушиванiе провидицы, причемъ она поворачиваетъ голову и на мгновенiе приподнимаетъ руку со свиткомъ. Голова нарисована совершенно просто en face. Это положенiе выработано художникомъ не безъ труда. Верхняя часть туловища повернута имъ въ сторону и наклонена; перехватывающая рука представляла новую трудность, которую художникъ побѣдилъ благодаря повороту головы. Выразительная сила головы получается именно оттого, что ея положенiе en face далось не легко, и что ея вертикаль выработана здѣсь изъ противорѣчащихъ данныхъ. Достойно вниманiя и то, что рѣзкая встрѣча горизонтали ея руки съ вертикалью головы усиливаетъ энергичный поворотъ послѣдней. Распредѣленiе свѣта дѣлаетъ остальное: тѣнь дѣлитъ лицо на двѣ равныхъ половины и подчеркиваетъ среднюю линiю, а конусообразно приподнятый головной платокъ усиливаетъ еще разъ вертикальное положенiе.

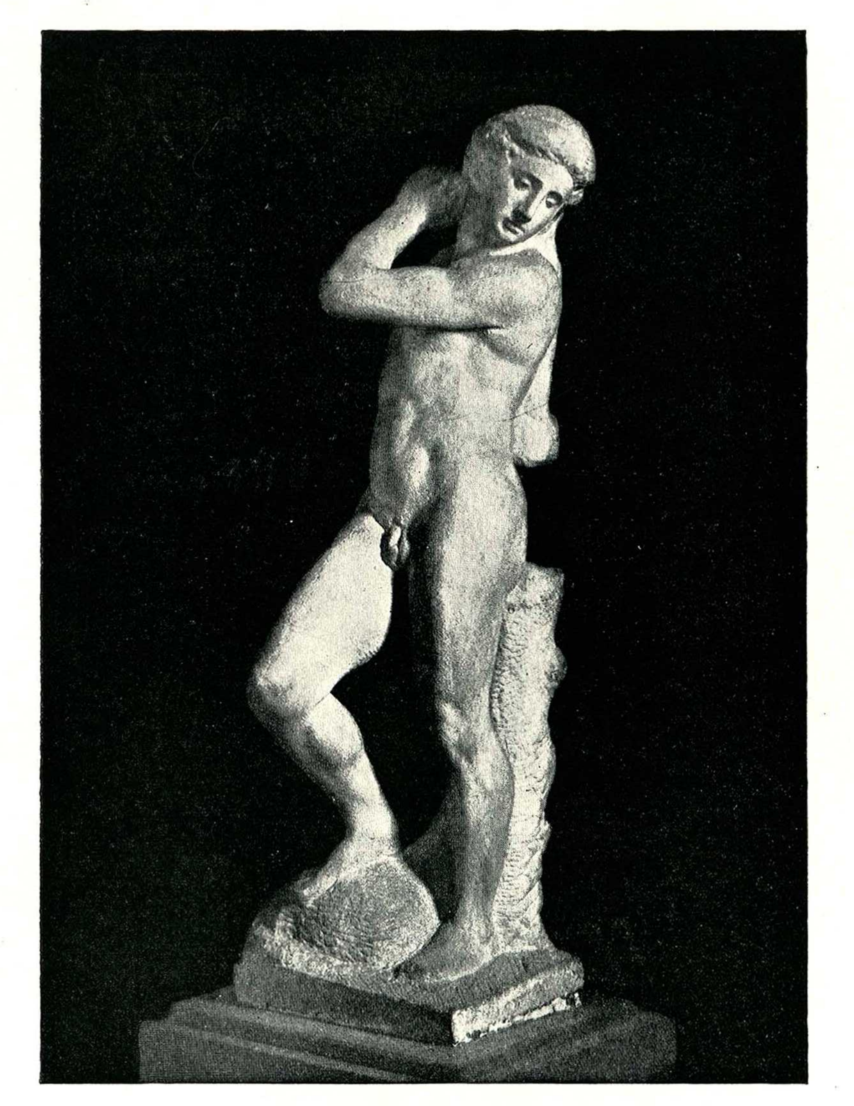
Глаза Дельфики повернуты вправо въ одномъ направленiи съ головой. Это властные, широко открытые глаза, производящiе впечатлѣнiе отовсюду. Выразительность ихъ не была бы, однако, такъ велика, если бы ихъ направленiе и направленiе головы не усиливались другими, дополняющими ихъ линiями. Въ ту же сторону развѣваются волосы и складки точно парусомъ окутывающаго всю фигуру большого плаща.

Этотъ мотивъ одежды выдѣляетъ контрасты силуэта справа и слѣва, прiемъ, къ которому часто прибѣгалъ Микеланджело. Съ одной стороны, получается непрерывная, съ другой—ломаная линiя. Тотъ же принципъ контрастовъ повторяется и въ отдѣльныхъ членахъ. Рядомъ съ энергично поднятой рукой мы видимъ другую мертвенно отяжелѣвшей. Искусство пятнадцатаго вѣка требовало равномѣрнаго оживленiя всей фигуры; въ шестнадцатомъ же вѣкѣ находятъ, что болѣе сильное впечатлѣнiе достигается путемъ выдѣленiя отдѣльныхъ моментовъ.

Сивилла Эритрейская (см. табл. XXII) сидитъ почти въ профиль, заложивъ ногу на ногу. Лѣвой рукой она беретъ книгу, правая, подчиняясь замкнутости общаго контура, опущена. Ея одежда особенно величественна.



ДАВИДЪ.
Микеланджело.



АПОЛЛОНЪ (или ДАВИДЪ).
Микеланджело.

Интересно сравнить эту сивиллу съ фигурой Реторики Полайуоло въ надгробномъ памятникѣ Сикста (въ церкви св. Петра), гдѣ тотъ же мотивъ, благодаря прихотливымъ ухищреніямъ кватрочентиста, производитъ совсѣмъ иное впечатлѣніе.

Согнувшись, со сгорбленными спинами, сидятъ старыя сивиллы Микеланджело. Сивилла Персидская держитъ книгу у своихъ слабыхъ глазъ. Сивилла Куманская беретъ обѣими руками лежащую около нея книгу, причемъ ея ноги и верхняя часть туловища выражены въ контрастирующихъ поворотахъ. Ливійская сивилла очень сложнымъ движеніемъ снимаетъ книгу со стѣны, позади своего сидѣнія; она, не вставая, закидываетъ назадъ обѣ руки, причемъ взглядъ ея направленъ совсѣмъ въ другую сторону. Много шума изъ ничего.

Ходъ развитія мужскихъ фигуръ идетъ отъ Исаіи и Іоиля (не отъ Захаріи) къ несравненно грандіознѣе уже задуманному пишущему Даніилу и отъ потрясающаго своей простотой Іереміи къ Іонѣ, мощность движенія котораго разрываетъ всѣ тектоническія преграды.

Для справедливой оцѣнки этихъ фигуръ необходимъ внимательный анализъ ихъ мотивовъ; въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ надо дать себѣ отчетъ въ движеніи какъ всего тѣла въ его цѣломъ, такъ и его членовъ въ отдѣльности. Глазъ нашъ такъ мало привыкъ схватывать подобныя пространственно-фигурныя соотношенія, что рѣдко кто бываетъ въ состояніи припомнить хотя одинъ изъ мотивовъ даже непосредственно послѣ воспринятаго впечатлѣнія. Описаніе каждаго изъ нихъ было бы педантично и вызвало бы ложное представленіе, что всѣ члены расположены по опредѣленному предписанію, между тѣмъ какъ сущность заключается въ проникновеніи въ формальныя намѣренія художника и въ убѣждающей выразительности каждаго психическаго момента. Это не вездѣ одинаково удается ему. Ливійская сивилла, одна изъ послѣднихъ фигуръ на потолкѣ, богаче всѣхъ поворотами, но они чисто-внѣшняго характера; къ той же группѣ позднихъ фигуръ принадлежитъ углубленный въ себя Іеремія, задуманный проще всѣхъ остальныхъ, а захватывающій насъ глубже всѣхъ.

РАБЫ.

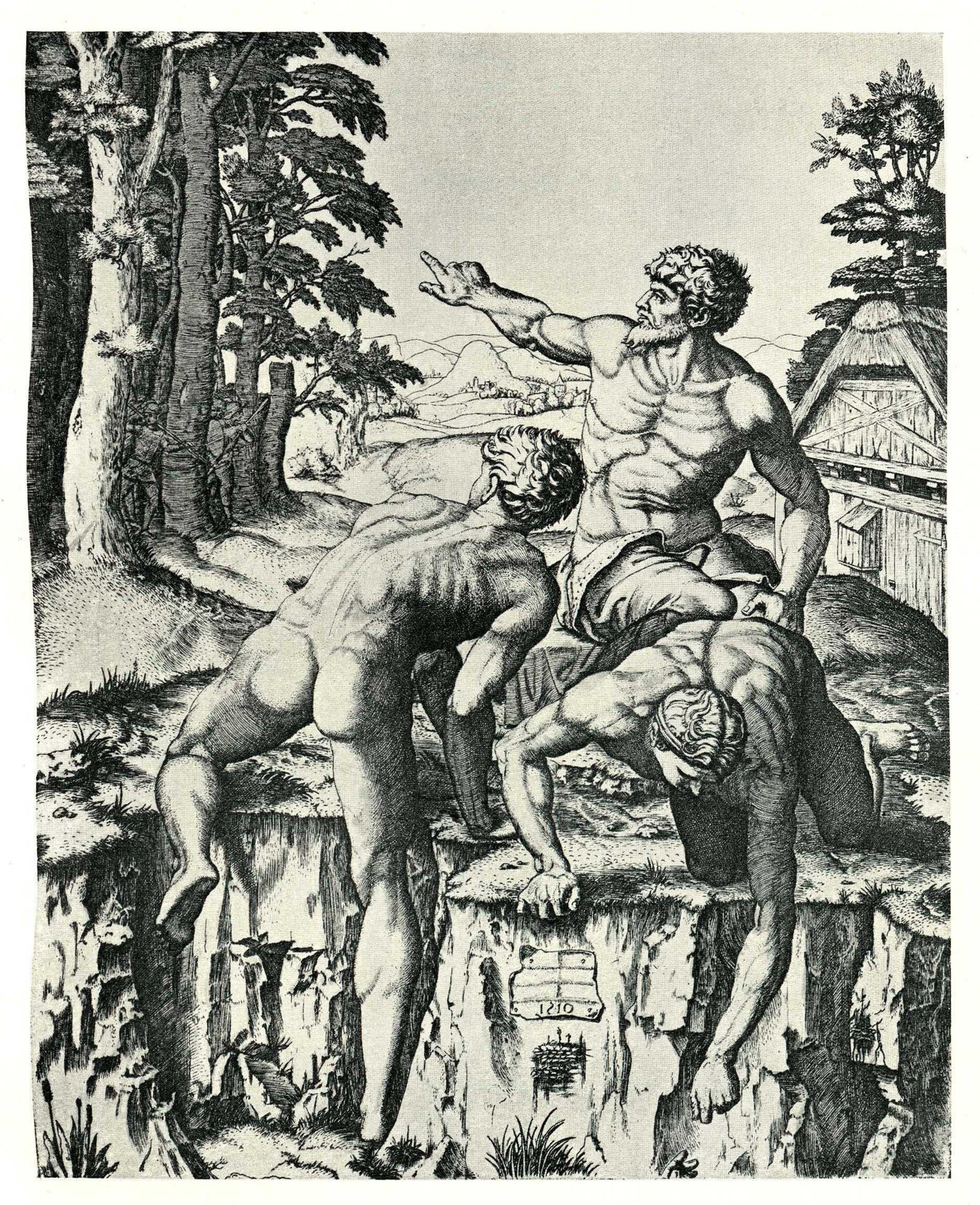
Надъ колоннами троновъ пророковъ сидятъ попарно, повернувшись другъ къ другу, нагіе юноши; ихъ раздѣляютъ бронзовые медальоны, которые они какъ бы обвиваютъ фруктовыми вѣнками. Это такъ называемые рабы. Они меньше, чѣмъ пророки, и ихъ тектоническое назначеніе — закончить колонны вверху; какъ фигуры, вѣнчающія колонны, они абсолютно свободны въ движеніяхъ.

Итакъ, еще двадцать сидящихъ фигуръ. Онѣ представляютъ новыя художественныя возможности, ибо сидятъ не прямо, а въ профиль, и

сидѣнье ихъ очень низко. Кромѣ того, — и это главное—это фигуры нагія: Микеланджело былъ здѣсь въ своей стихіи. Онъ снова возвращается въ ту область, въ которую вступилъ впервые въ картинѣ Купающихся солдатъ, и, конечно, можно себѣ представить, что работѣ надъ этой частью потолка онъ отдался душой и тѣломъ. Мальчики съ фруктовыми вѣнками были въ искусствѣ не новы. Но Микеланджело стремился къ болѣе мощнымъ тѣламъ. Въ подробности дѣятельности каждой отдѣльной фигуры вдаваться не надо. Мотивъ выбирался художникомъ только ради выраженія разнообразнѣйшихъ движеній, вытягиванія, несенья, держанія, но болѣе точнаго реальнаго обоснованія каждаго отдѣльнаго положенія отъ художника требовать не слѣдуетъ.

Мы не видимъ особенно сильнаго напряженія мускуловъ, но эти ряды нагихъ тѣлъ покоряютъ зрителя избыткомъ силы (a life-communicating art, какъ говоритъ Беренсонъ). Тѣла ихъ такъ могучи, ихъ члены съ контрастами ихъ направленій полны такой силы, что мы сразу чувствуемъ себя въ присутствіи новаго явленія. Какія фигуры всего XV в. могутъ сравниться съ мощью этихъ юношей? Отступленія отъ нормальнаго строенія тѣла здѣсь незначительны сравнительно съ положеніями, какія придаетъ членамъ Микеланджело. Онъ открываетъ совершенно новыя соотношенія, разсчитанныя на впечатлѣнія. То располагаетъ онъ руку и обѣ голени тремя тѣсными параллелями, то перекрещиваетъ бедро съ опущенной почти подъ прямымъ угломъ рукою, то всю фигуру отъ головы до ногъ онъ оживляетъ одной только линіей движенія. Но это не задачи чисто-математическихъ измѣненій, даже своеобразныя движенія дѣйствуютъ у него убѣдительно. Тѣло послушно ему, ибо онъ владѣетъ его суставами; въ этомъ сила его рисунковъ. Видѣвшій правую руку Дельфійской сивиллы знаетъ, что послѣднее слово Микеланджело здѣсь еще не сказано. Простую проблему опереть руку онъ разрѣшаетъ такъ, что чувствуется совершенно новый пріемъ художественной выразительности. Въ этомъ легко убѣдиться, сравнивъ нагого юношу въ картинѣ Моисея Синьорелли въ сикстинской капеллѣ съ рабами Микеланджело надъ пророкомъ Іоилемъ. А эти рабы принадлежатъ еще къ наиболѣе раннимъ и несмѣлымъ. Позже онъ даетъ эффекты все болѣе и болѣе сильныхъ раккурсовъ, доходящихъ въ заключительныхъ фигурахъ до быстрыхъ scorzi. Богатство движеній постоянно нарастаетъ; и если въ началѣ онъ соблюдаетъ въ фигурахъ нѣкоторую симметрію, то подъ конецъ переходитъ къ абсолютнымъ контрастамъ. Десятки разъ повторенныя одинаковыя задачи не утомляютъ Микеланджело; напротивъ, мысли тѣснятся у него все съ большей полнотой.

Для того, чтобы судить о ходѣ развитія этихъ фигуръ, сравнимъ двухъ рабовъ начала работы и двухъ изъ написанныхъ подъ конецъ, надъ Іоилемъ и надъ Іереміей. Въ первомъ случаѣ они скромно сидятъ въ профиль; мы видимъ умѣренную дифференцировку членовъ, приблизи-



Часть картона „КУПАЮЩИХСЯ СОЛДАТЪ“.

Микеланджело.

По гравюрѣ Марка Антона.

тельную симметричность фигуръ. Во второмъ случаѣ въ двухъ тѣлахъ нѣтъ ничего общаго, ни въ ростѣ, ни въ движеніяхъ (ни въ освѣщеніи): вездѣ контрасты, взаимно усиливающіе впечатлѣніе.

Рабъ, лѣниво сидящій въ этой послѣдней группѣ, безспорно прекраснѣйшій изъ всѣхъ, и не потому только, что лицо его особенно благородно. Фигура его совершенно спокойна, но какая грандіозность въ контрастахъ направленій; его каждое движеніе, до поворота головы включительно, необычайно. Мы видимъ здѣсь самый рѣзкій раккурсъ рядомъ съ совершенно опредѣленной широкой плоскостью, выраженной en face. Даже богатство свѣтовыхъ эффектовъ не нарушаетъ удивительнаго спокойствія этой фигуры, и это является слѣдствіемъ ея чрезвычайной рельефности и ясности. Вся ея масса сомкнута и даже можетъ быть вписана въ правильную геометрическую фигуру. Центръ тяжести расположенъ высоко вверху; отсюда и легкость фигуры, несмотря на геркулесовское сложеніе ея членовъ. Позднѣйшее искусство никогда не создавало такой легкой свободной манеры сидѣть, но замѣчательно, что родственный образъ мы находимъ въ далекомъ чуждомъ мірѣ греческаго искусства, въ такъ называемомъ Тезеѣ Парѳенона.

Мы не въ состояніи разсмотрѣть всей декоративной росписи потолка. Легко набросанныя фигуры въ небольшихъ поляхъ представляютъ собою записную книгу этюдовъ Микеланджело со множествомъ интересныхъ мотивовъ; здѣсь ему грезятся уже идеи фигуръ медицейскаго памятника. Гораздо важнѣе заполненія народными группами широкихъ полей, построенныхъ въ формѣ треугольниковъ, столь излюбленныя позднѣйшимъ искусствомъ. Но еще болѣе замѣчательны жанровыя сцены въ люнетахъ, неожиданныя причудливыя импровизаціи Микеланджело. Повидимому, у художника была потребность дать выходъ своему возбужденію послѣ изображенія напряженной психической и физической жизни верхнихъ частей потолка. Въ „Предкахъ Христа“ онъ изобразилъ спокойное, ровное бытіе, обыкновенную жизнь человѣчества [1]).

Въ заключеніе еще одно слово о ходѣ работы.

Потолокъ не представляетъ нераздѣльнаго цѣлаго. Въ немъ замѣтны швы. Ясно, что исторія Потопа и двѣ сопровождающихъ ее картины, Осмѣяніе Ноя и Жертвоприношеніе, написаны въ значительно менѣе крупныхъ фигурахъ, чѣмъ другія исторіи. Это начало работы и даетъ основаніе предположить, что Микеланджело, разсматривая картины снизу, нашелъ размѣры фигуръ недостаточными. Жаль, что пропорція размѣровъ была измѣнена, ибо очевидно, что вначалѣ онъ разсчитывалъ постепенно уменьшать величину различныхъ классовъ фигуръ: отъ пророковъ къ

---

1) О связи Предковъ Христа съ Пророками см. P. Weber, „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“, 1894, стр. 54. По позднѣйшему мнѣнію (Штейнманнъ и Тоде) въ поляхъ щитовъ изображены евреи въ изгнаніи, какъ дополненіе къ Плачу Іеремiи.

нагимъ рабамъ и отъ послѣднихъ къ исторіямъ вездѣ господствуетъ равномѣрная прогрессія, и впечатлѣніе получается спокойное, пріятное. Позже внутреннія фигуры вырастаютъ выше головъ рабовъ, и разсчетъ дѣлается неяснымъ. Первоначальныя пропорціи были хороши какъ для малыхъ, такъ и для большихъ полей: величина оставалась постоянной. Позже и здѣсь художникъ вводитъ необходимое, но невыгодное измѣненіе: въ Сотвореніи Адама Богъ-Отецъ великъ, въ Созданіи Евы та же фигура значительно уменьшена [1]).

Второй швъ находится посерединѣ потолка. Совершенно неожиданно вновь замѣчается увеличеніе размѣра и теперь на всѣхъ пунктахъ. Пророки и рабы вырастаютъ настолько, что совершенно разрушаютъ дальнѣйшее равномѣрное развитіе архитектонической системы. Граверы скрывали эту неправильность, но фотографіи передаютъ ее. Одновременно измѣняется и стиль колорита. Раннія исторіи пестры, небо въ нихъ голубое, луга зеленые, краски исключительно свѣтлыя и тѣни легкія. Позже все становится тусклѣе, небо бѣловато-сѣрое, одежды безцвѣтныя. Краски утрачиваютъ консистентность, дѣлаются водянистыми, золото исчезаетъ, и тѣни пріобрѣтаютъ больше значенія.

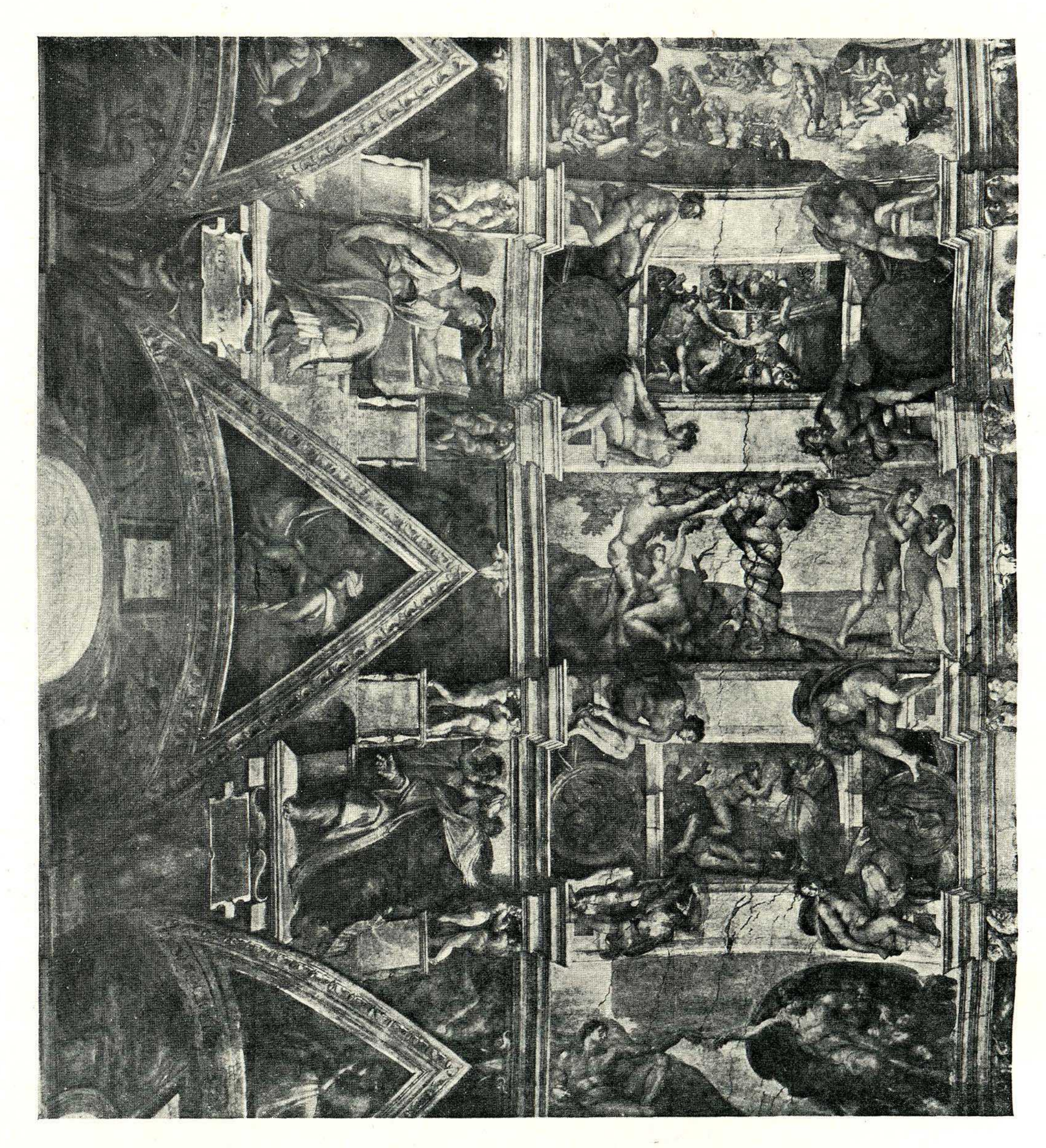
Микеланджело писалъ потолокъ во всю ширину, Исторіи и Пророковъ одновременно. И только подъ конецъ, послѣ большого перерыва, онъ быстро добавилъ нижнія фигуры (въ щитахъ потолка и люнетахъ [2]).

3. Надгробный памятникъ папы Юлія.

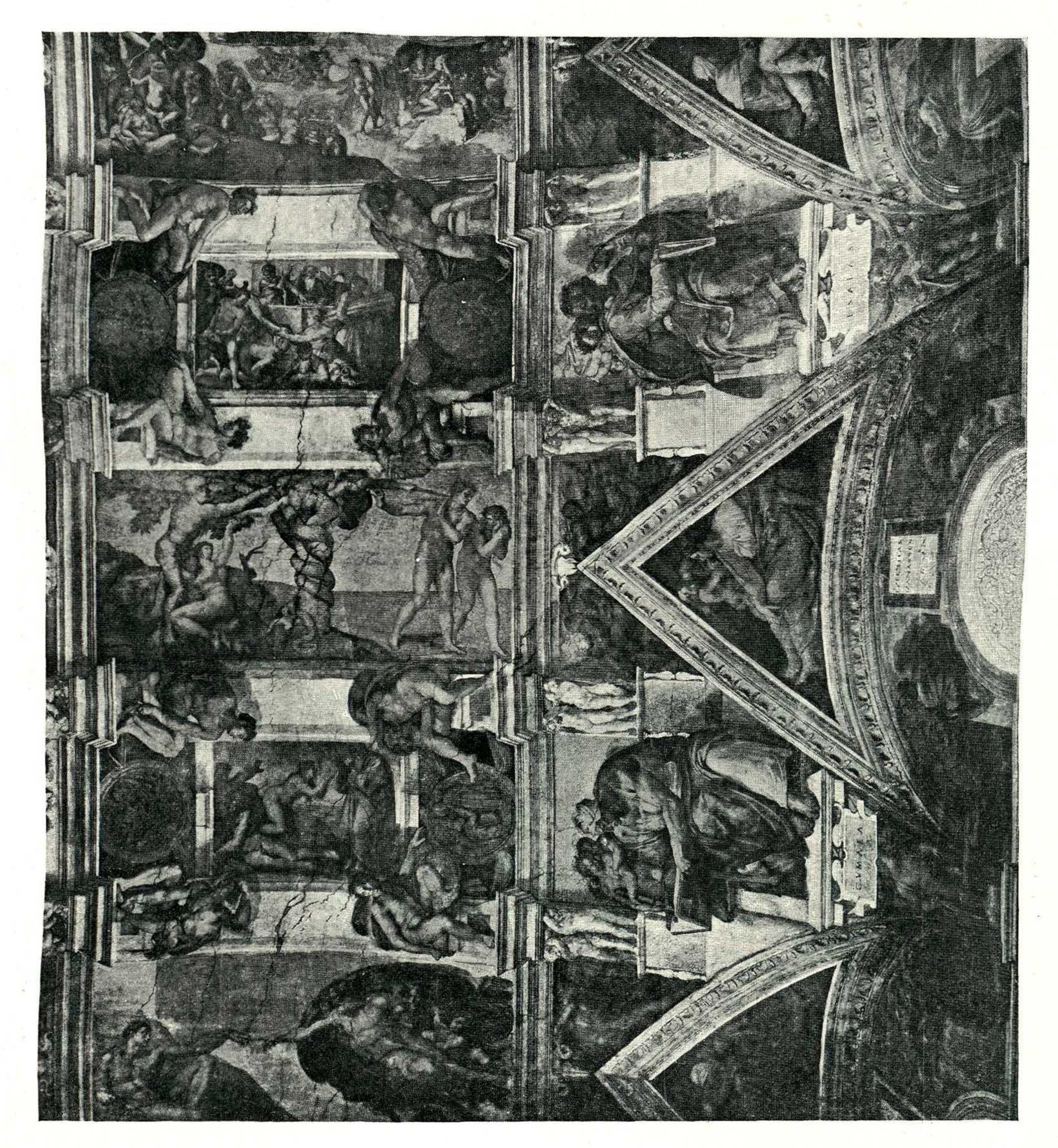
Сикстинскій потолокъ является памятникомъ чистаго стиля расцвѣта Возрожденія, не знающаго или не признающаго еще диссонансовъ. Такимъ же памятникомъ высокаго искусства, но только въ пластикѣ, былъ бы монументъ папы Юлія, если бы онъ былъ выполненъ по первоначальному плану. Но извѣстно, что онъ былъ исполненъ много позднѣе въ очень уменьшенномъ видѣ и въ другомъ стилѣ; изъ предназначенныхъ для него фигуръ только Моисей занялъ свое мѣсто, а такъ называемыхъ умирающихъ рабовъ постигъ иной удѣлъ, пока они, наконецъ, не нашли себѣ пристанища въ Луврѣ. Мы сожалѣемъ не только о томъ, что гран-

[1]) Не произошла ли съ измѣненіемъ масштаба и перемѣна въ замыслѣ, въ послѣдовательности историй? Нельзя себѣ представить, какимъ образомъ по масштабу Потопа на томъ же пространствѣ возможно было скомпоновать малофигурныя исторіи Творенія; я не могу себѣ также представить, чтобы Микеланджело съ самаго начала отказался отъ равномѣрности. Измѣненіе общей идеи можно предположить потому, что Жертвоприношеніе Ноя совсѣмъ не на своемъ мѣстѣ; и уже ранніе толкователи (Condivi) хотѣли видѣть на его мѣстѣ Жертвоприношеніе Каина и Авеля, ибо такимъ путемъ не прерывалась хронологія. Но это толкованіе не вѣрно.

[2]) Ср. „Repertorium für Kunstwissenschaft", XIII: „Die sixtinische Kapelle Mickelangelos" (Wölfflin).



Часть середины и правой стороны потолка Сикстинской капеллы.



Часть середины и лѣвой стороны потолка Сикстинской капеллы.

діозно задуманный монументъ былъ изуродованъ, но и о томъ, что не имѣемъ вообще памятника „строгаго стиля" Микеланджело, ибо значительно позднѣе возникшая капелла Медичисовъ принадлежитъ совсѣмъ другой эпохѣ и иному стилю.

Здѣсь у мѣста сказать нѣсколько словъ о надгробныхъ памятникахъ вообще. Флорентинцы создали типъ пышнаго стѣнного монумента; его лучшимъ образцомъ можетъ служить памятникъ Антоніо Росселино на могилѣ португальскаго кардинала въ Санъ-Миніато. Типическими чертами являются неглубокая ниша, въ которую вдвинутъ саркофагъ, а на немъ парадное ложе съ усопшимъ. Наверху въ аркѣ Мадонна, съ улыбкой взирающая на лежащаго, и радостные ангелы, на лету поддерживающіе окруженный вѣнкомъ медальонъ. На крышкѣ гроба сидятъ два маленькихъ нагихъ мальчика и стараются принять плачущую мину, а надъ ними, вѣнчая пилястръ, еще два большихъ ангела съ серьезными лицами, несущихъ корону и пальмы. Откинутый каменный пологъ обрамляетъ нишу.

Для полноты и ясности впечатлѣнія оригинальнаго памятника надо возстановить его краски. Не потускнѣли отъ времени фіолетовый мраморъ задняго плана, зеленыя поля между пилястрами и мозаичные узоры пола подъ саркофагомъ, ибо камень цвѣта не теряетъ. Покрывавшая же его искусственная окраска погибла во время враждебной краскамъ эпохи. Тѣмъ не менѣе, и слѣдовъ достаточно для того, чтобы фантазія возстановила ихъ былой блескъ. Все было раскрашено: одежда кардинала, подушки, легкій рельефъ узоровъ шелковаго покрова; все сверкало золотомъ и пурпуромъ. Пестрая чешуя покрывала крышку саркофага, орнаменты же и профили обрамленій были позолочены; золотомъ играли и розетки на темномъ фонѣ внутренней облицовки ниши; золото оживляло фруктовый вѣнокъ и одежду ангеловъ. Игра складокъ каменнаго полога возможна лишь при раскраскѣ: здѣсь ясно еще виденъ рисунокъ шелка наружной его стороны и рѣшетчатый узоръ подбивки.

Раскраска памятниковъ съ началомъ XVI вѣка вдругъ исчезаетъ. Ея нѣтъ въ великолѣпныхъ памятникахъ Андрея Сансовино въ Санта Марія дель Пополо. Краски замѣняются игрой свѣта и тѣней, бѣлыя фигуры выступаютъ теперь изъ темныхъ глубокихъ нишъ.

Въ XVI вѣкѣ къ этому присоединяются и другія архитектоническія соображенія. Въ построеніи ранняго Возрожденія есть еще что-то игрушечное, связь фигуръ и архитектуры производитъ на насъ впечатлѣніе случайнаго. Памятникъ Росселино служитъ главнымъ примѣромъ неорганическаго характера стиля XV в. Возьмемъ фигуры колѣнопреклоненныхъ ангеловъ. Въ нихъ нѣтъ вовсе или есть очень незначительная тектоническая связь. Ихъ манера одной ногой стоять на вершинѣ пилястра, другую же держать свободно въ воздухѣ недопустима для вкуса позднѣйшаго времени, а еще болѣе недопустимо перерѣзываніе профилей рамы отодвинутой назадъ ногой и отсутствіе органической связи фигуръ

со стѣнной плоскостью. Точно также безформенно и безсвязно витаютъ въ пространствѣ и верхніе ангелы. Введенная въ нишу система пилястровъ лишена раціональнаго отношенія къ общей схемѣ; насколько здѣсь не развито чувство архитектоники, видно по трактовкѣ плоскостей внутренней облицовки: снизу доверху безъ различія арокъ и столбовъ она покрыта кассетами (слишкомъ большими). То же можно сказать и о мотивѣ каменнаго полога.

У Сансовино руководящую роль получаетъ органически задуманная архитектура. Каждая фигура имѣетъ свое необходимое мѣсто, а дѣленія образуютъ строго логическую систему. Посрединѣ большая ниша съ плоскимъ основаніемъ, по бокамъ меньшія ниши; всѣ три сводчатыя, всѣ объединенныя одинаковымъ типомъ полу-колоннъ и общимъ карнизомъ.

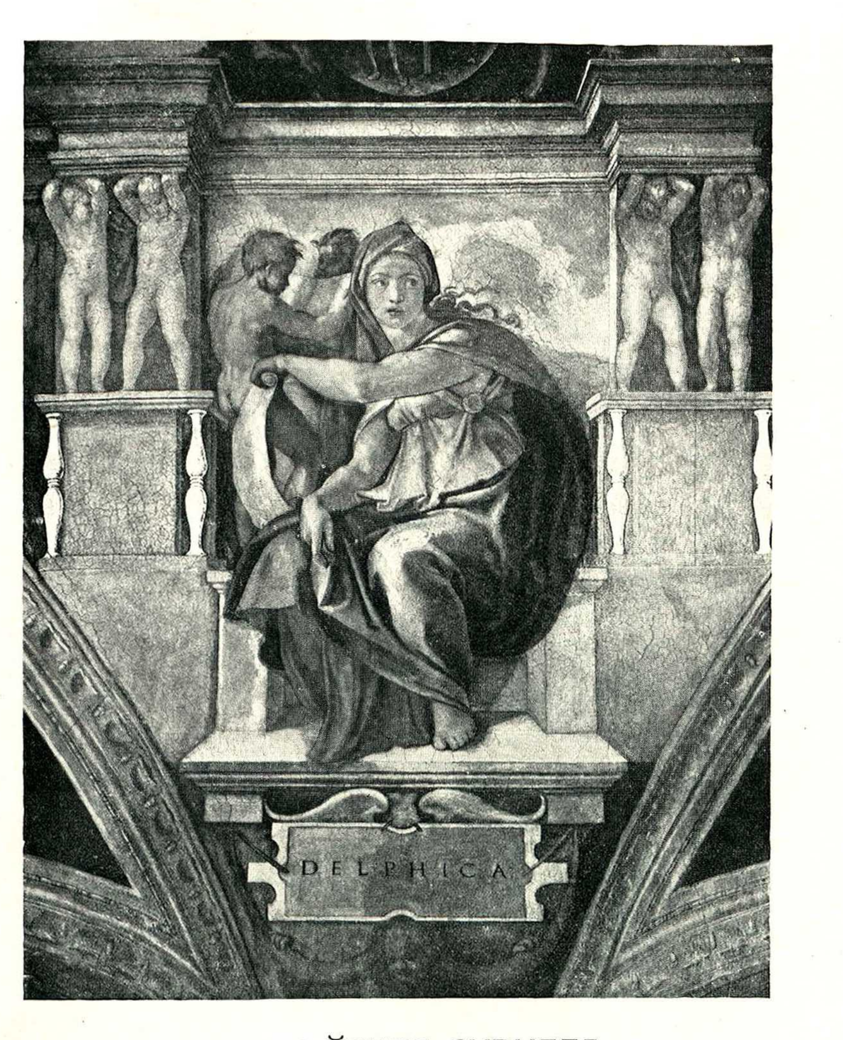
Такой же архитектурно-пластическій ансамбль долженъ былъ представлять собою и монументъ Микеланджело папѣ Юлію; не стѣнной монументъ, но открытое со всѣхъ сторонъ, въ нѣсколько ярусовъ, многочленное мраморное построеніе, гдѣ гармонично объединенныя пластика и архитектура должны были производить впечатлѣніе, сходное съ Santa-casa въ Лорето. По богатству пластики, по могучему ритму, которымъ сумѣлъ бы одухотворить его творецъ потолка сикстинской капеллы, этотъ монументъ превзошелъ бы всё до сихъ поръ существовавшее.

Въ памятникахъ XV в. фигура умершаго, точно спящая, лежала плоско, ноги были равномѣрно вытянуты, и руки скромно скрещены на груди. Фигура Сансовино также спитъ, но обычный видъ покоя казался художнику слишкомъ простымъ и обыкновеннымъ: его умершій лежитъ на боку, ноги скрещены, голова опирается на руку, кисть которой свѣшивается съ подушки. Позднѣе фигуры, точно мучимыя дурными сновидѣніями, становятся безпокойнѣе; потомъ настаетъ моментъ пробужденія и, наконецъ, чтеніе или молитва. Замыселъ Микеланджело былъ очень оригиналенъ,—онъ хотѣлъ создать группу, въ которой два ангела опускали бы на ложе тѣло папы, полуприподнятаго и потому еще хорошо виднаго; въ слѣдующій моментъ его опустятъ, какъ тѣло Спасителя [1]).

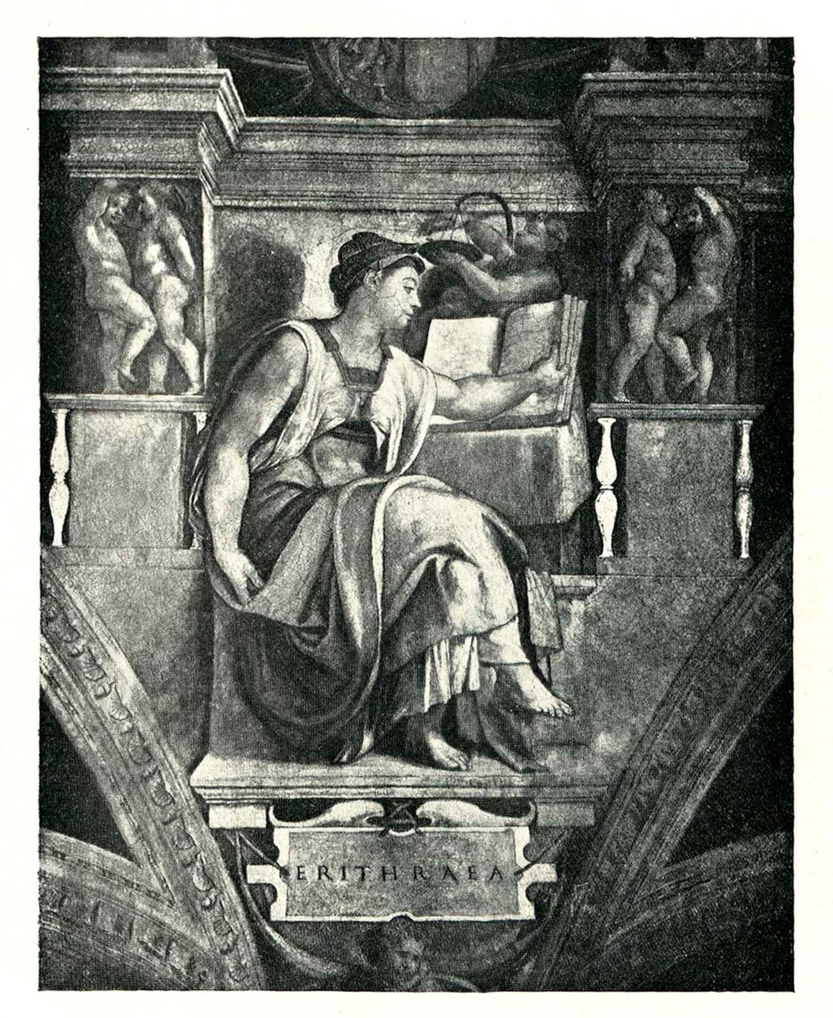
Но это было бы ничто рядомъ съ обиліемъ предназначенныхъ для памятника фигуръ. Какъ мы говорили уже, изъ нихъ сохранились лишь три: два раба изъ нижняго яруса и Моисей изъ верхняго.

Рабы—связанныя фигуры, но болѣе тектоническимъ своимъ назначеніемъ, чѣмъ дѣйствительными путами; они стояли передъ столбами, составляя необходимую часть строгой архитектоники монумента, скованные, точно отлученные. Въ не оконченномъ апостолѣ Матѳеѣ во Флоренціи Микеланджело создалъ уже такую замкнутость фигуры, когда члены точно не могутъ выйти изъ опредѣленнаго круга; теперь, повто-

[1]) Ср. „Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen", 1884 (Schmarsow), гдѣ опубликованъ главный источникъ—набросокъ Микеланджело изъ коллекціи Бекератъ въ Берлинѣ.



ДЕЛЬФІЙСКАЯ СИВИЛЛА.
Микеланджело.



ЭРИТРЕЙСКАЯ СИВИЛЛА.
Микеланджело.

ривъ проблему, онъ болѣе отчетливо выяснилъ функціи фигуры. Безподобно пробѣгающее вверхъ по тѣлу движеніе; спящій вытягивается, голова безжизненно откинута, механически скользитъ рука по груди, колѣна сжаты: то моментъ глубокаго вздоха передъ полнымъ пробужденіемъ. Впечатлѣніе освобожденія прекрасно дополняетъ оставшійся кусокъ мрамора, являющійся даже необходимымъ.

Второй рабъ выработанъ не для фронтальнаго, но для бокового вида.

Связанныя движенія и у Моисея Микеланджело (см. табл. LXXVIII), но теперь по волѣ самого человѣка это послѣдній моментъ сдержанности передъ взрывомъ, передъ тѣмъ, какъ вскочить. Интересно сравнить Моисея съ колоссальными сидящими фигурами, сдѣланными Донателло и его современниками для флорентинскаго собора. Донателло также стремился тогда оживить свою сидящую фигуру настроеніемъ момента, но какъ по-иному понималъ Микеланджело смыслъ движенія. Связь Моисея съ пророками сикстинской капеллы бросается въ глаза. Пластическій образъ требовалъ, въ противоположность живописному, компактности массы. Это придаетъ ему силу. Лишь оглянувшись далеко назадъ, мы встрѣтимъ подобный же характеръ передачи сомкнутости контуровъ. Пластика кватрочентиста, даже тамъ, гдѣ она хочетъ быть мощной, всегда хрупка. Среди произведеній Микеланджело Моисей болѣе другихъ носитъ слѣды его ранней эпохи. Въ зрѣломъ возрастѣ онъ не одобрилъ бы множества складокъ и сильныхъ углубленій. Художникъ разсчитывалъ здѣсь, какъ и въ Оплакиваніи Христа, усилить впечатлѣніе блескомъ превосходно отполированнаго мрамора.

Самъ Микеланджело установилъ Моисея на его теперешнее мѣсто. Но я сомнѣваюсь, чтобы онъ былъ поставленъ выгодно. У Микеланджело выбора не было. Разсматривающему статую захочется стать нѣсколько влѣво: и тогда мотивъ отодвинутой ноги и ея движенія выступятъ тотчасъ очень отчетливо. Только въ полубоковомъ видѣ обрисовываются и всѣ главныя направленія въ ихъ могучей ясности: уголъ руки и ноги, ниспадающій контуръ лѣвой стороны и царящая надъ всѣмъ откинутая голова съ ея вертикалью. Другая сторона выполнена не такъ опредѣленно; рука, перебирающая бороду, нравиться не можетъ.

Теперь трудно получить впечатлѣніе при фронтальномъ разсматриваніи фигуры. Колоссъ вдвинутъ въ нишу, проектированный открытый памятникъ обратился въ стѣнной монументъ скромныхъ размѣровъ. Такимъ печальнымъ компромиссомъ окончилась работа сорокъ лѣтъ спустя послѣ ея начала. Стиль художника за это время совершенно измѣнился — Моисей поставленъ совсѣмъ низко и сознательно заключенъ въ слишкомъ тѣсныя рамки, которыя онъ грозитъ разрушить. Только сосѣднія фигуры смягчаютъ диссонансъ,—это уже эстетика барокко.

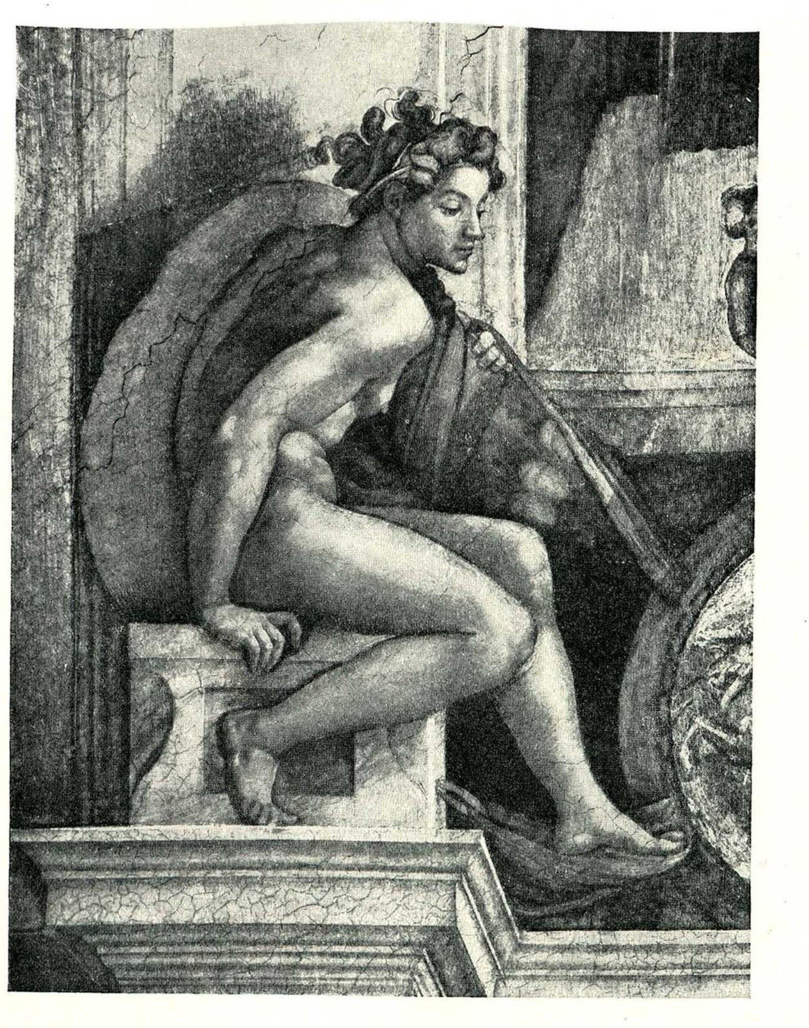
IV. Рафаэль.

1483—1520.

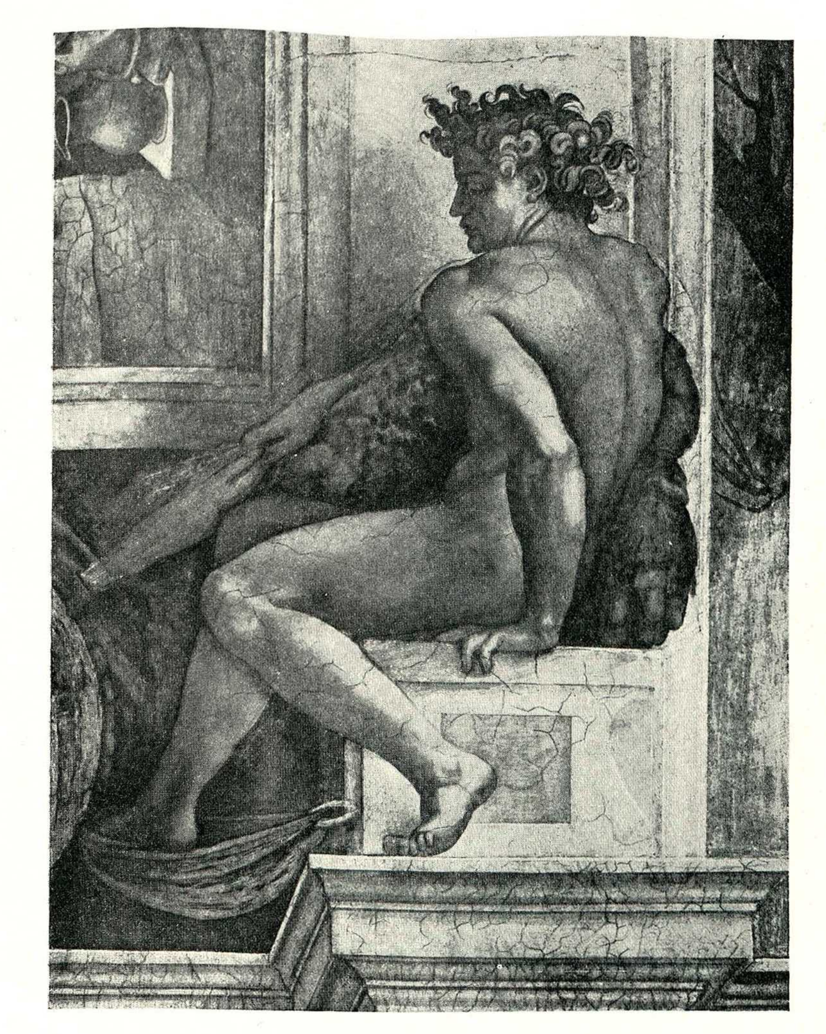
Рафаэль выросъ въ Умбріи. Онъ выдѣлялся въ школѣ среди другихъ учениковъ Перуджино и съ такимъ совершенствомъ усвоилъ проникнутую чувствомъ манеру учителя, что, по словамъ Вазари, картинъ учителя и ученика нельзя было отличить. Быть-можетъ, никогда еще геніальный ученикъ не впитывалъ съ такою полнотою искусства учителя, какъ Рафаэль. Ангелъ, написанный Леонардо въ картинѣ Крещенія Верроккіо, сразу поражаетъ чѣмъ-то особеннымъ, работы Микеланджело-мальчика нельзя сравнить ни съ какими другими, Рафаэля же въ его начинаніяхъ трудно отдѣлить отъ Перуджино. Но вотъ онъ прибываетъ во Флоренцію. То былъ моментъ, когда Микеланджело закончилъ подвиги своей юности, изваялъ Давида и работалъ надъ Купающимися солдатами, а Леонардо набросалъ картину боя и создавалъ невиданное еще послѣднее свое чудо — Мону Лизу; Леонардо въ расцвѣтѣ силъ, во всемъ сіяніи славы. Микеланджело на порогѣ зрѣлости, человѣкъ будущаго. Рафаэлю же едва минуло двадцать лѣтъ. Чего могъ онъ ожидать для себя рядомъ съ этими великанами?

Перуджино, какъ живописца, цѣнили на берегахъ Арно, и потому его ученику можно было предсказать, что картины его будутъ нравиться, что онъ сдѣлается вторымъ, быть-можетъ, лучшимъ Перуджино. Впечатлѣнія самостоятельности его картины не производили.

Безъ малѣйшаго слѣда флорентинскаго реализма, односторонній въ своихъ чувствованіяхъ, плохо владѣющій красотой линій, онъ и не помышлялъ вступить въ состязаніе съ великими мастерами. Но у него былъ ему одному присущій талантъ воспринимавія, внутренняго претворенія. Онъ превосходно проявилъ его впервые, когда отрѣшился отъ наслѣдія Умбрійской школы и весь отдался изученію задачъ флорентинскаго искусства. На это были бы способны немногіе; а окинувъ взглядомъ всю недолгую жизнь Рафаэля, нужно признать, что онъ одинъ сумѣлъ пройти подобную эволюцію въ такое короткое время. Умбрійскій мечтатель становится живописцемъ большихъ драматическихъ сценъ, юноша, лишь робко соприкасавшійся съ землею, превращается въ изобразителя людей, способнаго мастерской рукой схватывать явленія; рисуночный стиль Пе-



ФИГУРА РАБА.
Микеланджело.
(Изъ первой группы).



ФИГУРА РАБА.
Микеланджело.
(Изъ первэй группы).

руджино преображается у него въ живописный, и односторонній вкусъ къ тихой красотѣ уступаетъ потребности изображенія сильныхъ массовыхъ движеній. Таковъ зрѣлый мастеръ римской эпохи.

Рафаэль не обладаетъ ни тонкими нервами, ни аристократичностью Леонардо, ни, еще менѣе того, силой Микеланджело. О немъ можно было бы сказать, что онъ обладаетъ „золотой серединой", чѣмъ-то доступнымъ для общаго пониманія, если бы это выраженіе не могло быть истолковано въ ущербъ ему. Это ровное и счастливое настроеніе такъ рѣдко въ наши дни, что многимъ легче понять Микеланджело, чѣмъ открытую, привѣтливую, безмятежную душу Рафаэля. А между тѣмъ чарующая привѣтливость его характера особенно плѣняла знавшихъ его современниковъ; она и теперь убѣдительно свѣтитъ намъ изъ его произведеній.

Нельзя говорить объ искусствѣ Рафаэля, обойдя молчаніемъ Перуджино. Высказывать похвалы Перуджино было когда-то опасно для репутаціи знатока искусства [1]), теперь же можно сказать обратное. Мы знаемъ, что свои исполненныя чувства картины онъ писалъ ремесленнически и, видя ихъ издалека, обходимъ ихъ. Но кто дѣйствительно хоть разъ прочувствовалъ хотя одну изъ его картинъ, тотъ невольно заинтересуется человѣкомъ, подарившимъ кватроченто этотъ необыкновенно глубокій одухотворенный взглядъ. Джованни Санти сознательно поставилъ Перуджино и Леонардо рядомъ въ своей риѳмованной хроникѣ: par d'etade e par d'amori. Перуджино обладаетъ ни у кого не заимствованной мелодичностью линій. Онъ не только проще флорентинцевъ; но его спокойный, плавный стиль замѣтно отличается отъ подвижнаго характера тосканцевъ, отъ наряднаго прихотливаго поздняго стиля кватроченто. Сравнимъ двѣ картины—явленіе Мадонны святому Бернарду во флорентинской Бадіи Филиппино, и тотъ же сюжетъ Перуджино въ Мюнхенской пинакотекѣ. У Филиппино всѣ линіи порывисты, въ картинѣ царитъ хаотическое смѣшеніе множества предметовъ; у Перуджино же полное спокойствіе, тихія линіи, благородная архитектура съ широкимъ видомъ вдаль, красиво уходящая линія горъ на горизонтѣ, чистое небо, безмолвіе, наполняющее все до такой степени, что, кажется, можно слышать шопотъ листьевъ, когда вечерній вѣтерокъ пробѣгаетъ по тонкимъ деревьямъ. Перуджино чутокъ къ настроенію ландшафта и архитектуры. Онъ строитъ свои строгіе обширные портики не ради украшенія картины, какъ, напримѣръ, Гирландайо: они служатъ у него важнымъ художественнымъ факторомъ. До него никто не воспринималъ такъ ясно связи фигуръ съ архитектурой (см. снимокъ Мадонны 1493 г. въ Уффици). У него прирожденное чувство тектоники. Группы изъ нѣсколькихъ фигуръ онъ всегда строитъ по геометрической схемѣ. Композицію его Оплакиванія Христа 1495 года (Питти) Леонардо нашелъ бы безсодержательной

[1]) Goldsmith. „Vicar of Wakefield".

и слабой, но въ моментъ появленія она считалась во Флоренціи единственной въ своемъ родѣ. Перуджиновскій принципъ упрощенія и закономѣрности былъ важнымъ факторомъ наканунѣ классическаго искусства, и потому ясно, насколько онъ облегчилъ путь Рафаэлю.

1. Обрученіе и Положеніе во гробъ.

Бракосочетаніе (Миланъ, Брера) помѣчено 1504 г. Это произведеніе художника, едва достигшаго 21 года. Ученикъ Перуджино показываетъ здѣсь, чему онъ научился у своего учителя; мы тѣмъ лучше можемъ отличить собственное отъ заимствованнаго, ибо Перуджино трактовалъ тотъ же сюжетъ (картина въ Канѣ, Саёп). Композиція почти та же съ однимъ лишь измѣненіемъ: Рафаэль помѣстилъ мужчинъ направо, женщинъ налѣво. Другія отступленія незначительны. И, однако, между обѣими картинами существуетъ пропасть, раздѣляющая живописца, работающаго по шаблону, съ художественно одареннымъ и вдумчивымъ ученикомъ, стиль котораго еще неувѣренъ, но который стремится вдохнуть новую жизнь въ заимствованные мотивы до мелочей.

Необходимо прежде всего представить себѣ главный мотивъ. Церемонія обрученія совершается здѣсь по нѣсколько иному образцу, чѣмъ мы къ тому привыкли. Кольцами не обмѣниваются, женихъ протягиваетъ кольцо невѣстѣ, и она надѣваетъ его на палецъ. Священникъ исполняетъ обрядъ, держа обоихъ у кисти рукъ. Трудность темы для живописцевъ заключалась въ частностяхъ церемоніи. Чтобы понять содержаніе картины Перуджино, надо внимательно въ нее вглядѣться. Рафаэль проявляетъ въ этомъ отношеніи полную самостоятельность. Онъ отодвигаетъ Марію отъ Іосифа и дифференцируетъ ихъ положеніе. Іосифъ исполнилъ то, что требовалось, кольцо протянуто имъ, теперь очередь за Маріей, и вниманіе сосредоточивается на движеніи ея правой руки. Въ этомъ центральный пунктъ дѣйствія. Теперь становится понятно, почему Рафаэль переставилъ группы: онъ хотѣлъ выдвинуть впередъ главное дѣйствующее лицо и ясно указать его. Этого недостаточно: направленіе движенія начинается отъ священника, который стоитъ не безучастно, какъ у Перуджино, а беретъ Марію за руку и весь принимаетъ участіе въ дѣйствіи. Благодаря наклону верхней части его корпуса отчетливо раскрывается даль. Рафаэль является здѣсь прирожденнымъ живописцемъ, умѣющимъ создать въ исторіи картинность. Мотивы стоящихъ Маріи и Іосифа были общимъ достояніемъ школы. Рафаэль же стремился къ индивидуализаціи типическаго. Какъ тонко дифференцировано имъ движеніе священника, берущаго бракосочетающихся за руки.

Остальныя фигуры расположены такъ, что онѣ не разсѣиваютъ, а концентрируютъ впечатлѣніе. Нарушеніе симметріи фигурой ломающаго

БРАКОСОЧЕТАНІЕ.
Рафаэль.

посохъ въ правомъ углу является почти смѣлостью; та же фигура у Перуджино болѣе отодвинута назадъ.

Прелестный храмъ такъ высоко помѣщенъ на заднемъ планѣ, что линіи его не пересѣкаются съ линіями фигуръ. Здѣсь снова чувствуется безупречный стиль Перуджино, котораго послѣдній придерживался въ своей большой фрескѣ, Передачѣ ключей въ Римѣ. Фигуры и архитектура рѣзко отдѣляются другъ отъ друга, и человѣческіе силуэты отчетливо обрисовываются на равномѣрныхъ плитахъ пола.

Совсѣмъ по-иному разсказываетъ исторію бракосочетанія Маріи флорентинецъ. У него все шумливо; мы видимъ пестрыя модныя платья, глазѣющую публику, вмѣсто скорбной сдержанности отвергнутыхъ жениховъ, толпу молодцовъ, подступающихъ къ жениху съ кулаками. Кажется, что сейчасъ начнется серьезная потасовка, и удивляешься спокойствію Іосифа. Что это значитъ? Мотивъ существовалъ уже въ XIV в. [1]) и объясняется юридически: удары должны сильнѣе запечатлѣть клятву брака. Быть-можетъ, кто-либо вспомнитъ подобную же сцену въ иммермановскомъ Обергофѣ,—тамъ мотивъ понимается совершенно раціоналистично: будущій супругъ долженъ познакомиться съ ударами.

Въ этой-то Флоренціи проходитъ Рафаэль свою вторую школу. Спустя три-четыре года, въ Положеніи Христа (галлерея Боргезе) онъ уже неузнаваемъ. Онъ отказался отъ всего прежняго, отъ мягкости линій, ясной композиціи, кроткаго настроенія. Флоренція его преобразила, и на первомъ планѣ для него стоятъ теперь проблемы движенія и нагого, живая передача событій, механическое расходованіе силъ и рѣзкіе контрасты. Вотъ что интересуетъ его теперь. Въ немъ бродятъ впечатлѣнія искусства Микеланджело и Леонардо. И какимъ жалкимъ долженъ онъ былъ казаться себѣ съ своей умбрійской манерой рядомъ съ ихъ твореніями.

Онъ получилъ заказъ на Положеніе во гробъ изъ Перуджи, но была заказана не эта сцена, а Оплакиваніе Христа по образцу перуджиновскаго. Картина находится во дворцѣ Питти [2]). Перуджино избѣгаетъ движенія, его плачущія фигуры стоятъ вокругъ умершаго со скорбными лицами въ красивыхъ позахъ. Рафаэль дѣйствительно задумалъ вначалѣ Оплакиваніе, рисунки котораго сохранились. Но потомъ его увлекла проблема несенія Христа. Онъ рисуетъ двухъ мужчинъ, медленно несущихъ тѣло къ могильному холму, и разнообразитъ ихъ возрастъ, характеръ, усложняетъ самый мотивъ, заставляя одного изъ несущихъ идти задомъ и нащупывать ногой ступеньки.

---

[1]) См. Таддео Гадди (Санта Кроче), Гирландайо (С. Марія Новелла) и Франчабиджо (Санта Аннунціата).

[2]) Слѣдуетъ упомянуть, что крайняя фигура юноши направо совпадаетъ до мелочей съ „Алесс. Браччези“ въ Уффици, котораго приписывали раньше Лоренцо ди Креди.

Любители плохо постигаютъ цѣнность подобныхъ чисто-тѣлесныхъ мотивовъ, они предпочли бы побольше душевнаго выраженія. Однако, всякій согласится, что контрасты всегда выгодны въ картинѣ, что спокойствіе производитъ болѣе сильное впечатлѣніе рядомъ съ движеніемъ, и горе близкихъ глубже захватываетъ наряду съ безучастностью людей, механически исполняющихъ свое дѣло. Перуджино однообразіемъ настроенія головъ притупляетъ впечатлительность зрителя; Рафаэль же сильными контрастами доводитъ ее до высочайшаго напряженія.

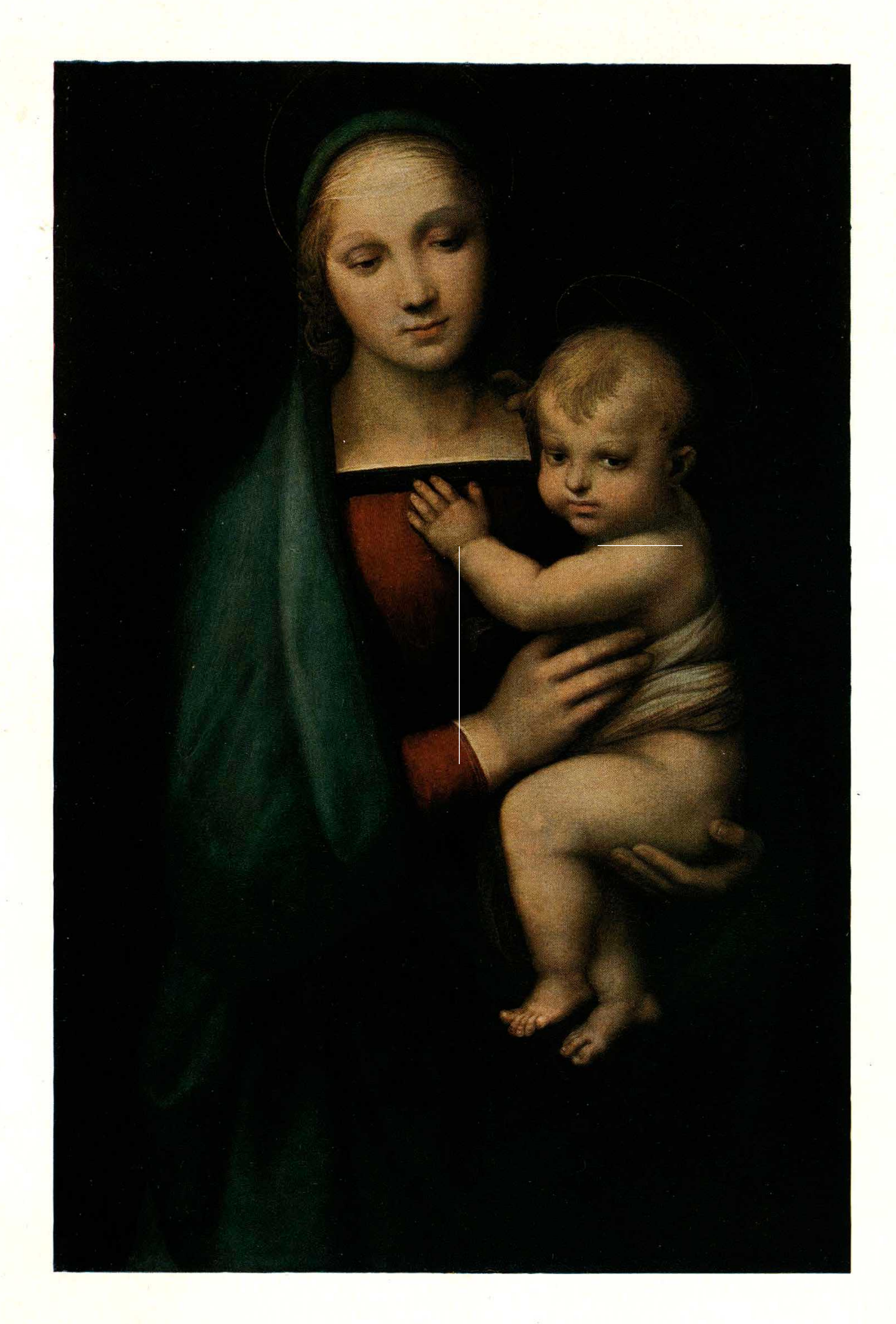
Главная красота въ картинѣ тѣло Христа съ приподнятымъ плечомъ и запрокинутой головой. Это мотивъ Христа въ Оплакиваніи Микеланджело. Знаніе анатоміи еще поверхностное, лица лишены индивидуальнаго характера, связки безсильны. Младшій изъ несущихъ стоитъ неустойчиво, неясная трактовка его правой руки непріятна. У старшаго невыгодное впечатлѣніе производитъ направленіе головы, одинаковое съ головой Спасителя. Въ подготовительныхъ студіяхъ этого нѣтъ. Картина вообще вся скомкана. Ноги однихъ перепутываются съ ногами другихъ. Далѣе, къ чему здѣсь второй старикъ Никодимъ? Первоначальная ясность замысла затемнилась, прежде старикъ смотрѣлъ внизъ на поспѣшающую Магдалину, теперь неопредѣленно смотритъ наверхъ, и неясность всего остальнаго движенія увеличиваетъ непріятное впечатлѣніе, и безъ того производимое скопленіемъ четырехъ головъ вверху. Прекрасный мотивъ Магдалины, слѣдующей за шествіемъ и поддерживающей руку Христа, Рафаэль вѣроятно заимствовалъ съ античнаго образца [1]). Необъяснимо движеніе ея правой руки. Мотива группы съ упавшей въ обморокъ Богоматерью у Перуджино найти нельзя. Стоящая на колѣняхъ женщина написана подъ вліяніемъ святого Семейства Микеланджело.

Удивительно, какъ жестки здѣсь движенія рукъ у обычно такъ тонко чувствующаго Рафаэля. Вся эта группа не удачна. Первоначальная мысль Рафаэля была правильнѣе: привлечь женщинъ къ общему шествію, заставивъ ихъ идти на нѣкоторомъ разстояніи. Теперь картина распадается. Надо также добавить, что ея квадратный размѣръ портитъ впечатлѣніе, ибо для созданія впечатлѣнія шествія самая плоскость картины должна имѣть опредѣленную форму. Какъ выигрываетъ Положеніе во гробъ Тиціана благодаря размѣрамъ картины.

Закончено ли Положеніе во гробъ самимъ Рафаэлемъ, или кѣмъ-нибудь другимъ, вопросъ спорный. Несомнѣнно, что разработка проблемы этой композиціи была не по силамъ Рафаэлю. Онъ взялся за разрѣшеніе флорентинскихъ проблемъ съ рѣдкой талантливостью и на мгновеніе растерялся.

---

[1]) Рельефъ въ Капитолійскомъ музеѣ (Гекторъ?), Righetti, „Campidoglio", t. I). Уже Гриммъ указывалъ на заимствованіе.



МАДОННА ГРАНДУКА.
Рафаэль.

2. Флорентинскія Мадонны.

Средства и замыселъ болѣе гармонируютъ въ изображеніяхъ Мадоннъ, чѣмъ въ Положеніи во гробъ. Рафаэль сдѣлался популярнымъ, какъ живописецъ Мадоннъ, и можетъ показаться излишнимъ подходить къ ихъ чарующей прелести съ грубыми пріемами формальнаго анализа. Съ Мадоннъ дѣлалось больше репродукцій, чѣмъ съ произведеній какого-либо другого художника, и всѣ онѣ намъ знакомы съ юности. Онѣ до такой степени проникнуты чертами материнской любви и дѣтской миловидности, торжественнаго достоинства и сверхчеловѣческаго величія, что о дальнѣйшихъ намѣреніяхъ художника и не спрашиваешь. А, между тѣмъ, одинъ лишь взглядъ на рисунки Рафаэля показываетъ намъ, что для художника проблема была не въ томъ, что плѣняетъ публику, не въ созданіи той или иной красивой головы или поворота ребенка, а въ сплоченности группы, въ согласованіи направленій различныхъ членовъ и фигуръ. Можно, конечно, разсматривать Рафаэля съ точки зрѣнія душевнаго настроенія, но сущность его художественныхъ намѣреній откроется лишь тому, кто отъ душевныхъ переживаній способенъ перейти къ формальному анализу.

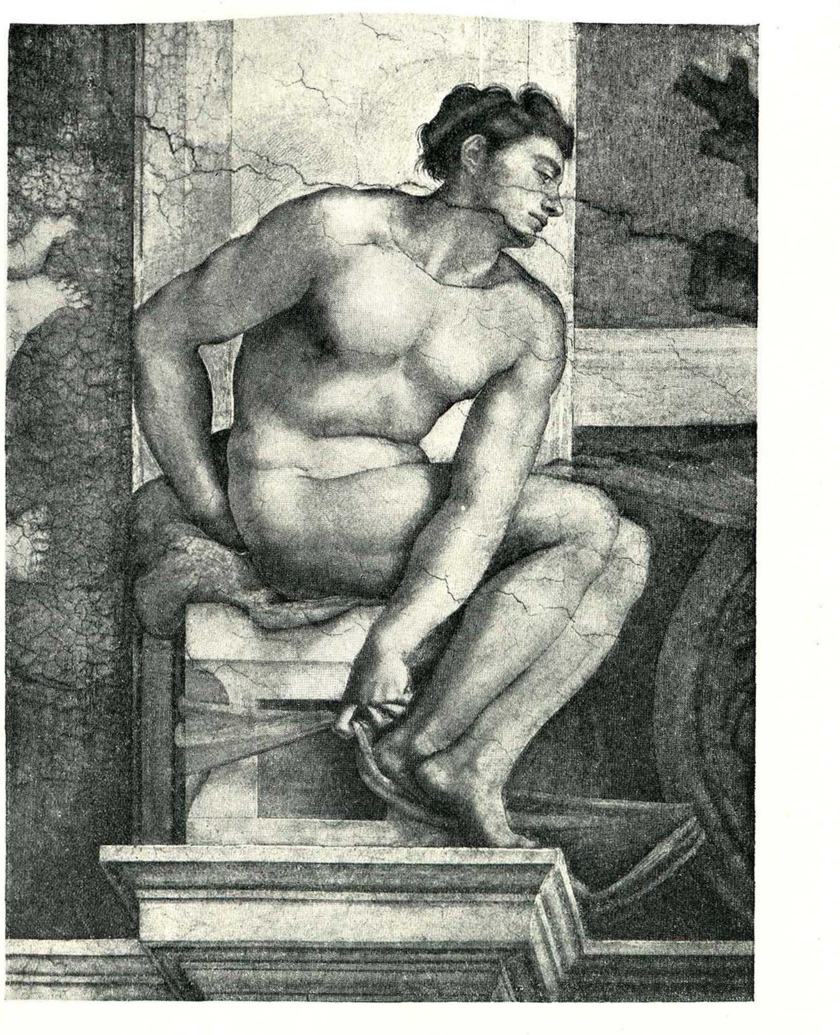
Прослѣдимъ развитіе одной и той же темы въ рядѣ картинъ. Держитъ ли Мадонна книгу или яблоко, находится ли она среди природы или нѣтъ, это безразлично. Не эти вещественные признаки, но чисто-формальные, должны служить намъ отправной точкой анализа: изображена ли Мадонна половинной или цѣлой фигурой, съ однимъ или двумя дѣтьми, есть ли при этомъ другія лица или нѣтъ, вотъ главные художественные вопросы. Начнемъ съ простѣйшаго, съ полуфигурнаго изображенія Мадонны, съ Мадонны Грандука (Питти). Главная фигура стоитъ просто, совсѣмъ вертикально, поза сидящаго на рукахъ ребенка еще нѣсколько несвободна, вся сила выразительности въ наклонѣ головы. Если бы ея овалъ былъ такъ же совершененъ и выраженіе такъ же прекрасно, то впечатлѣніе все же пропадало бы безъ этой простой системы направленій, при которой единственнымъ отклоненіемъ отъ вертикали всей фигуры является легкій наклонъ головы, видимой, однако, совершенно en face. Эта тихая картина вся обвѣяна еще духомъ Перуджино. Флоренція требовала иного, большей свободы, большаго движенія. Уже въ Мадоннѣ Темпи въ Мюнхенѣ ребенокъ не сидитъ подъ прямымъ угломъ; потомъ онъ полулежитъ, поворачивается, шаловливо откидывается назадъ (Мадонна Орлеановъ, Мадонна Приджуотеръ). Мать не стоитъ больше, она сидитъ, и въ то время, какъ она наклоняется

впередъ или повертывается въ сторону, картина сразу обогащается новыми осями направленій. Начиная съ Грандуки и Темпи, развитіе идетъ равномѣрно впередъ до Седіи (Питти), гдѣ присоединяется маленькій Іоаннъ, благодаря чему достигается величайшее богатство пластики, группа становится глубокой, сложной, строго замкнутой; все впечатлѣніе усиливается тѣсно охватывающей ее рамкой.

Совершенно аналогично развивается и вторая тема, Мадонна во всю фигуру съ Іисусомъ и Іоанномъ. Робко строитъ сначала Рафаэль аккуратную стройную пирамиду Мадонны со щегленкомъ (Уффици), гдѣ дѣти стоятъ въ сходной позѣ по сторонамъ сидящей Маріи. Композиція построена здѣсь по схемѣ равносторонняго треугольника. Съ незнакомой Флоренціи деликатностью проведены здѣсь линіи и уравновѣшены массы. Зачѣмъ падаетъ плащъ съ плеча Маріи? Такимъ путемъ подготовляется выступъ силуэта книги и создается равномѣрная ритмичность линіи. Потребность въ большемъ движеніи постепенно возрастаетъ. Позы дѣтей все сильнѣе разнообразятся. Рафаэль ставитъ Іоанна на колѣни (Прекрасная садовница, Лувръ), или переноситъ дѣтей на одну сторону (Мадонна въ зелени, Вѣна). Вмѣстѣ съ тѣмъ, онъ отодвигаетъ Мадонну въ глубину, отчего группа выигрываетъ въ замкнутости, и контрасты направленій дѣлаются живѣе: такимъ образомъ создается, наконецъ, картина необыкновенно сконцентрированнаго содержанія — Мадонна изъ дома Альба (Петербургъ), написанная, какъ и Седія, въ римскую эпоху[1]). Въ ней чувствуется вліяніе леонардовской Мадонны со святой Анной (Лувръ).

Тема святыхъ семействъ, какъ Мадонна изъ дома Каниджани (Мюнхенъ), гдѣ соединены Марія, Іосифъ, мать Іоанна и двое дѣтей, т.-е. гдѣ группа компануется изъ пяти фигуръ, еще богаче по содержанію. Художникъ первоначально разрѣшаетъ проблему, строя правильную пирамиду съ двумя колѣнопреклоненными, держащими между собой дѣтей, женщинами въ видѣ основанія и стоящимъ Іосифомъ въ видѣ вершины. Въ Мадоннѣ Каниджани Рафаэль создаетъ произведеніе, по компановкѣ группы выходящее за предѣлы искусства Перуджино: умбрійскаго характера по прозрачности и ясности, она въ то же время полна богатствомъ движенія флорентинцевъ. Въ Римѣ вкусъ Рафаэля развивается въ сторону массивности и сильныхъ контрастовъ. Поучительнымъ образцомъ болѣе поздняго римскаго періода могла бы служить Мадонна Del divin amore (Неаполь), вполнѣ знакомящая насъ съ характеромъ новыхъ за-

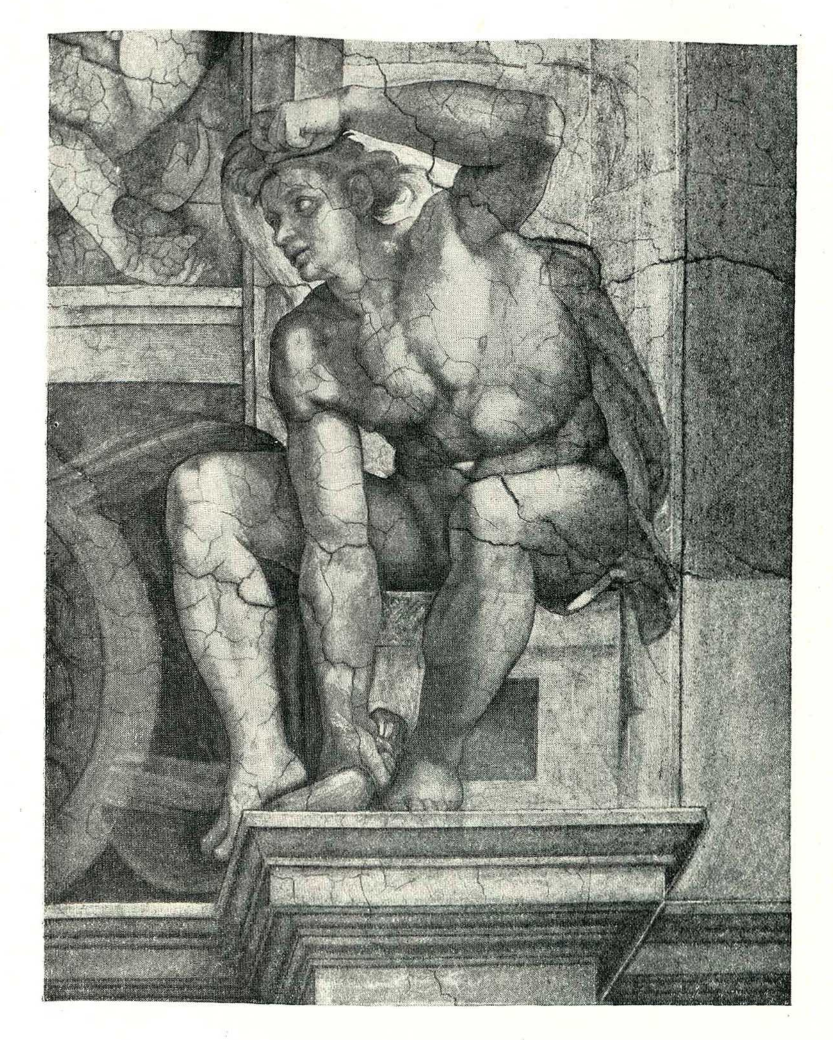
[1]) Мадонна съ діадемой (Лувръ), пользующаяся необыкновенной популярностью (гравюра Ф. Вебера), показываетъ, какъ немного изъ искусства Рафаэля перешло къ его ученикамъ. Грубый мотивъ Мадонны, неизящество ея позы и движенія рукъ не позволяютъ въ ней видѣть оригинальное произведеніе Рафаэля (Долмайръ приписываетъ ее Ж. Ф. Пенни).



ФИГУРА РАБА.

Микеланджело.

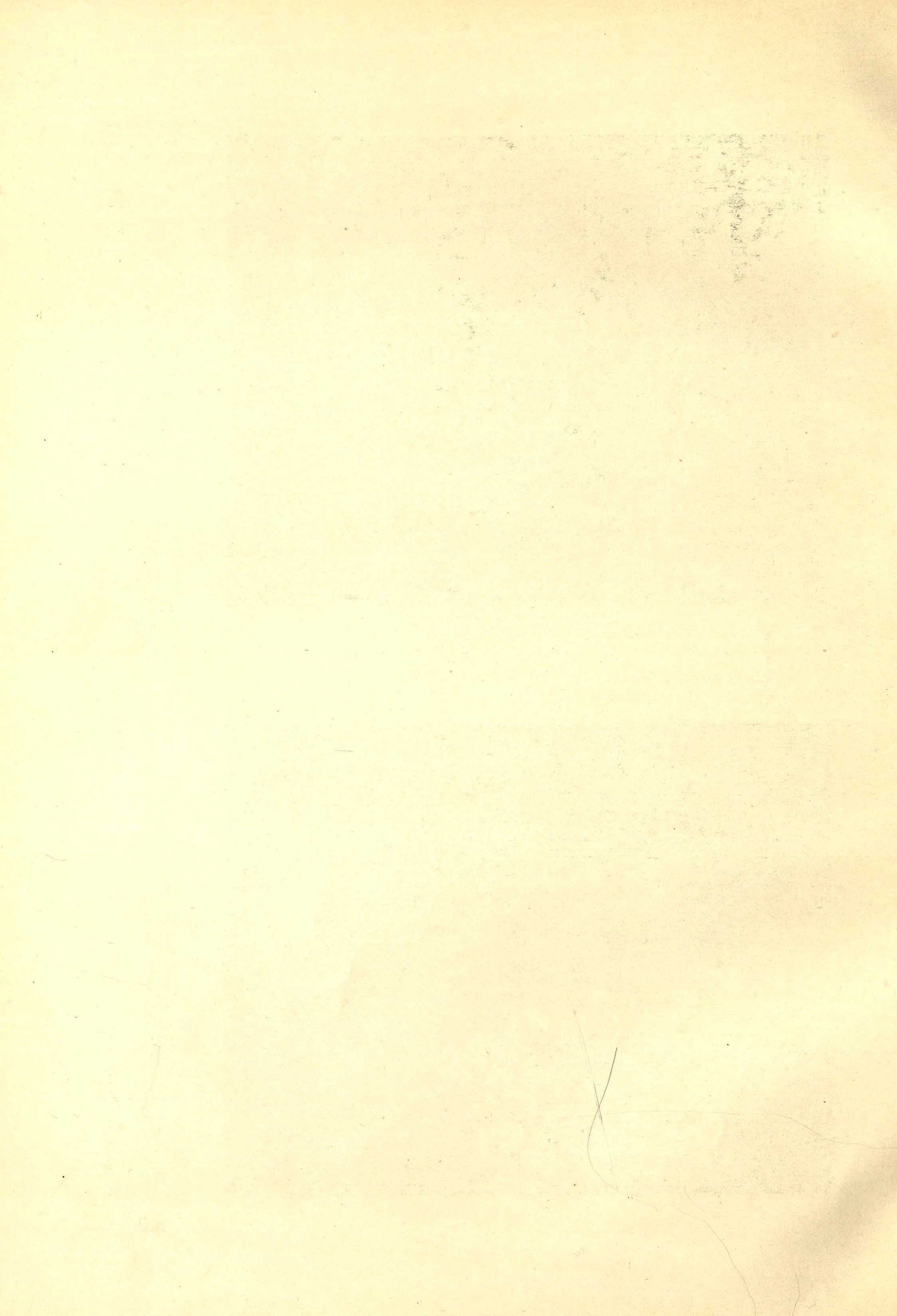
(Изъ третьей группы).



ФИГУРА РАБА.

Микеланджело.

(Изъ третьей группы).



мысловъ мастера, хотя она и не была закончена имъ лично [1]). Типичныя измѣненія состоятъ въ томъ, что равносторонній треугольникъ перерабатывается въ неравносторонній, высокая прежде группа понижается, и построеніе изъ легкаго становится массивнымъ и тяжелымъ. Обѣ женщины сидятъ теперь рядомъ съ одной стороны, съ другой же для уравновѣшиванія стоитъ одинокая фигура Іосифа, глубоко отодвинутая назадъ.

Въ многофигурной композиціи Мадонны Франциска Перваго (Лувръ) закономѣрное построеніе группы совершенно исчезаетъ и смѣняется чисто-живописной трактовкой, абсолютно несравнимой со старыми композиціями [2]).

Рафаэль флорентинскаго періода показалъ свое пониманіе проблемы изображенія царственной Мадонны въ кругу святыхъ въ большой картинѣ Мадонны подъ балдахиномъ. Перуджиновская простота соединяется здѣсь съ мотивами искусства того сильнаго художника, съ которымъ Рафаэль наиболѣе сблизился во Флоренціи, а именно Фра Бартоломмео. Простота трона вполнѣ во вкусѣ Перуджино, тогда какъ великолѣпная фигура Петра съ замкнутостью его контуровъ была бы немыслима безъ вліянія Фра Бартоломмео. Рядомъ съ этими двумя факторами надо еще принимать во вниманіе значительно болѣе позднія римскія добавленія ангеловъ наверху, всю архитектуру задняго плана, а также значительное увеличеніе картины въ высоту [3]). Римское искусство требовало большей широты пространства, въ силу чего святыхъ художникъ сдвинулъ бы въ болѣе тѣсныя группы, Мадонну поставилъ бы ниже, и вся композиція пріобрѣла бы, такимъ образомъ, болѣе компактный видъ. Въ Палаццо Питти мы можемъ ясно познакомиться съ художественнымъ направленіемъ, господствовавшимъ десять лѣтъ спустя: для этого сравнимъ картину Фра Бартоломмео Воскресшаго Спасителя съ четырьмя Евангелистами. Композиція ея проще, и въ то же время богаче, разнообразнѣе и, вмѣстѣ съ тѣмъ, цѣльнѣе. Изъ сравненія выяснится также, что болѣе зрѣлый Рафаэль не написалъ бы здѣсь двухъ маленькихъ нагихъ ангеловъ, стоящихъ передъ трономъ, какъ ни прелестно они задуманы, ибо въ картинѣ и безъ того уже достаточно вертикалей; здѣсь нужны контрастирующія линіи, и потому у Фра Бартоломмео мальчики изображены сидящими.

---

1) Долмайръ („Jahrbuch der Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses", 1895) приписываетъ картину Ж. Ф. Пенни (Fattore).

2) Долмайръ („Jahrbuch d. Samml. des allerhöchst. Kaiserhauses" 1895) отрицаетъ авторство Рафаэля въ группѣ Маріи и приписываетъ ея исполненіе Пенни и Джуліо Романо.

3) Особенно неопытной рукой добавленъ святой Августинъ. Ангелы были въ картинѣ навѣрно и раньше. Чичероне утверждаетъ противоположное.

3. Станца делла Сеньятура.

Къ счастью для Рафаэля, первое время онъ не получалъ въ Римѣ заказовъ на темы драматическаго характера. Онъ долженъ былъ изображать спокойныя собранія идеально-настроенныхъ людей, картины безмятежнаго общенія, и его изобрѣтательность должна была быть направлена на созданіе разнообразія простыхъ движеній и гармонію общей композиціи. Онъ имѣлъ къ этому прирожденный талантъ. Въ картинахъ Мадоннъ Рафаэль вырабатывалъ въ себѣ способность гармонично вести линіи и уравновѣшивать массы. Эти пріобрѣтенія онъ могъ теперь примѣнить въ большомъ масштабѣ. Въ Диспутѣ и въ Аѳинской школѣ развивается его искусство заполнять пространство и соединять группы, которое и ляжетъ въ основаніе его позднѣйшихъ драматическихъ картинъ.

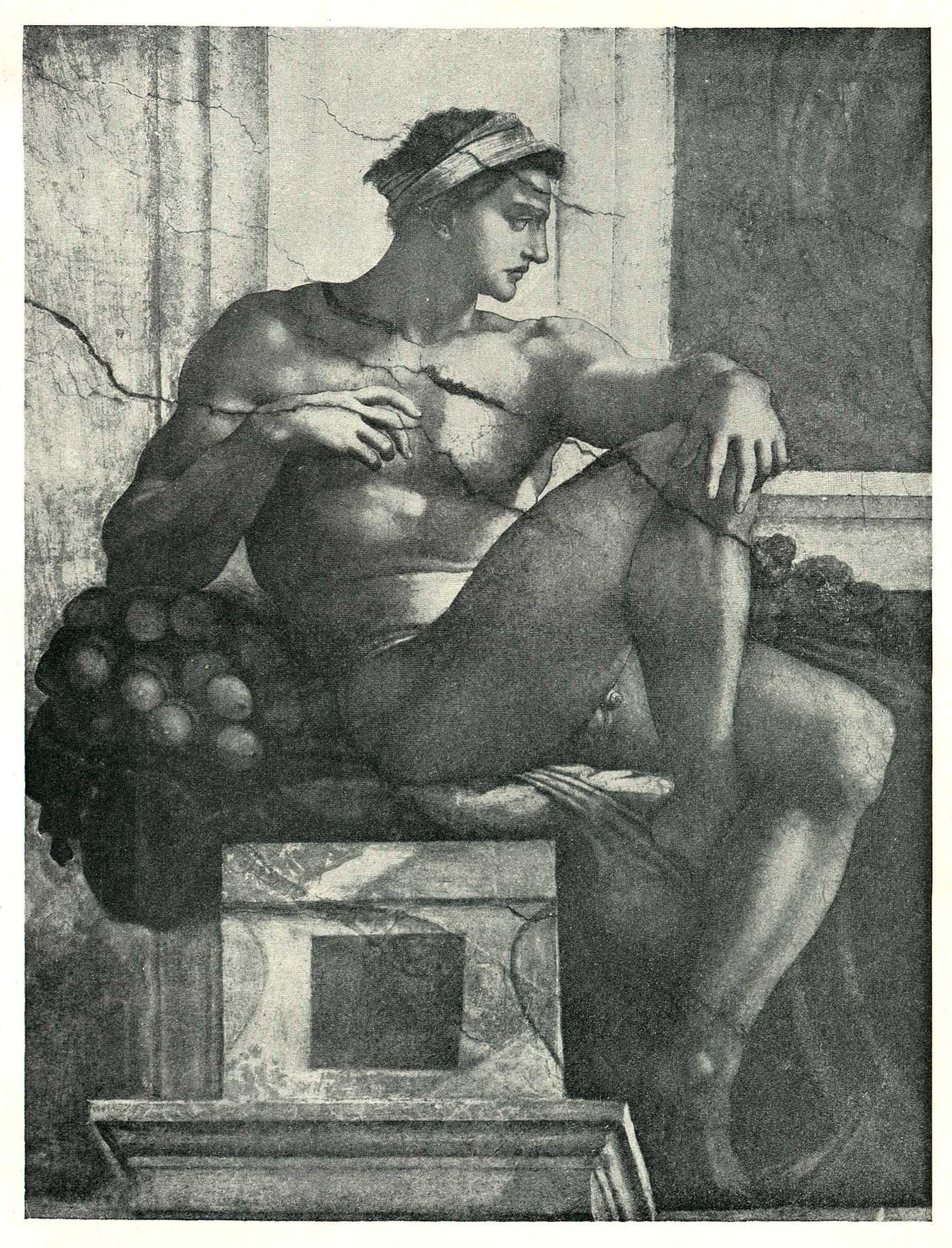
Современная публика съ трудомъ оцѣниваетъ художественное содержаніе этихъ произведеній. Цѣнность изображеній она видитъ въ другомъ, въ выраженіи лицъ, въ осмысленномъ соотношеніи отдѣльныхъ фигуръ между собою. Прежде всего хотятъ знать, что означаютъ тѣ или иныя фигуры, и не могутъ успокоиться до тѣхъ поръ, пока не узнаютъ ихъ именъ. Благодарно прислушивается путешественникъ къ поученіямъ проводника, точно знающаго имя каждаго лица, и онъ увѣренъ, что послѣ подобныхъ объясненій картины становятся ему понятнѣе. Для большинства этимъ интересъ вообще и исчерпывается; болѣе добросовѣстные стараются понять выраженіе лицъ, проникнуться ими. Немногимъ удается наряду съ лицами схватить общее движеніе фигуры, почувствовать мотивы красиваго наклона, манеры сидѣть или стоять, и лишь совсѣмъ немногіе чуютъ, что дѣйствительная цѣнность этихъ картинъ заключается не въ частностяхъ, а въ общемъ соподчиненіи, въ ритмическомъ оживленіи пространства. Это декоративныя работы большого стиля, понимая слово „декоративный" не въ общепринятомъ смыслѣ. Я подразумѣваю здѣсь стѣнопись, гдѣ главное вниманіе художникъ сосредоточиваетъ не на отдѣльной головѣ, не на психологической связи, а на расположеніи фигуръ на плоскости, на отношеніи ихъ пространственной близости [1]). Рафаэль, какъ никто, обладалъ талантомъ создавать пріятное для человѣческаго глаза.

Для пониманія художественнаго произведенія историческаго знанія [2]) не требуется. Обыкновенно трактуются лишь общеизвѣстныя положенія,

---

1) Уже Беклинъ указывалъ на это. Рудольфъ Шикъ въ дневникѣ (Берлинъ 1900) говоритъ, что во время второго пребыванія въ Римѣ Беклина Станцы (особенно Иліодоръ) имѣли на него большое вліяніе. Ему стало ясно, что декоративный размахъ въ картинахъ есть то, что производитъ впечатлѣніе даже на самыхъ грубыхъ и необразованныхъ людей, и онъ стремился развить его въ своихъ послѣдующихъ картинахъ (стр. 171).

2) См. соотвѣтственную статью Викхова.



ФИГУРА РАБА.
Микеланджело.

и искать въ Аѳинской школѣ глубокомысленныхъ философско-историческихъ отношеній или въ Диспутѣ итоговъ церковной исторіи — неправильно. Въ тѣхъ случаяхъ, когда Рафаэль хотѣлъ быть опредѣленно понятымъ, онъ дѣлалъ соотвѣтствующую приписку. Но это бывало не часто. Даже главныя фигуры, центры композиціи, остаются безъ объясненія. Современники художника ихъ не требовали, ибо важенъ былъ одухотворенный мотивъ движенія фигуры, а не имя. О значеніи фигуръ не спрашивали, а цѣнили въ нихъ ихъ художественное содержаніе.

Для того, чтобы раздѣлить эту точку зрѣнія, нужна рѣдкая въ наше время, особая чувственная воспріимчивость глаза; германцу же вообще трудно вполнѣ постичь то значеніе, какое придается романскимъ народомъ чисто-тѣлесной манерѣ держаться, двигаться. Сѣверный путешественникъ долженъ терпѣливо перенести разочарованіе передъ этими произведеніями, въ которыхъ онъ ожидалъ найти откровеніе величайшихъ духовныхъ способностей. Рембрандтъ, безъ сомнѣнія, трактовалъ бы философію по-иному.

Желающій ближе познакомиться съ картинами долженъ проанализировать каждую фигуру и, заучивъ ихъ на память, обратить вниманіе на ихъ взаимную связь, на то, какъ каждая изъ нихъ предполагаетъ и обусловливаетъ другую. Этотъ совѣтъ даетъ и Чичероне. Не знаю, многіе ли послѣдовали ему. Не надо экономить времени, ибо для того, чтобы почувствовать почву подъ ногами, нужна большая практика. Благодаря массѣ будничной иллюстрирующей живописи, дающей только общее приблизительное впечатлѣніе, мы умѣемъ смотрѣть лишь поверхностно и передъ картинами старыхъ мастеровъ должны опять начинать съ азбуки.

ДИСПУТА.

У алтаря съ дароносицей расположились четыре учителя церкви, установившихъ догматъ: Іеронимъ, Григорій, Амвросій и Августинъ (см. табл. XXXIII). Вокругъ нихъ вѣрующіе. Созерцательно-спокойно стоятъ ученые богословы, благоговѣйно тѣснятся пылкіе юноши, въ одномъ мѣстѣ читаютъ, въ другомъ указываютъ; въ этомъ собраніи мы видимъ фигуры знаменитыхъ людей рядомъ съ неизвѣстными. Почетное мѣсто отведено папѣ Сиксту IV, дядѣ занимавшаго въ то время престолъ.

Такова земная сцена. Надъ ней парятъ лица Св. Троицы, по сторонамъ которыхъ въ плоской аркѣ полукругомъ расположились святые. Наверху, въ томъ же направленіи, ангелы. Надъ всей сценой господствуетъ Христосъ, указывающій на свою рану, рядомъ съ нимъ Марія и Іоаннъ. Надъ нимъ благословляющій Богъ-Отецъ, внизу голубь. Голова голубя приходится какъ-разъ на половинѣ высоты картины.

Вазари называетъ картину споромъ о святомъ таинствѣ; это названіе

сохранилось до настоящаго времени, но оно невѣрно. Въ этомъ собраніи не спорятъ, мало даже разговариваютъ. Здѣсь изображено непреложнѣйшее, главнѣйшее таинство церкви, подтверждаемое присутствіемъ самихъ небесныхъ силъ.

Посмотримъ, какъ разрѣшили бы эту задачу мастера предшествующей школы. Отъ Рафаэля не требовалось въ сущности ничего новаго, сравнительно съ содержаніемъ многихъ алтарныхъ образовъ: онъ долженъ былъ изобразить извѣстное число благочестивыхъ мужей, находящихся въ мирномъ общеніи, а надъ ними, какъ мѣсяцъ надъ лѣсомъ, спокойныя небесныя силы. Рафаэль сразу понялъ, что одними мотивами стоящихъ и сидящихъ фигуръ ему задачи не разрѣшить. Тихое общеніе надо было замѣнить собраніемъ, оживленнымъ движеніемъ, дѣятельностью. Прежде всего онъ разнообразитъ четыре фигуры главной группы (учителей церкви) и создаетъ четыре различныхъ момента: одинъ читаетъ, другой вглядывается въ небесныя видѣнія, поднявъ голову, третій погруженъ въ размышленія, четвертый диктуетъ. Рафаэль придумываетъ красивую группу тѣснящихся юношей и благодаря ей создаетъ противовѣсъ спокойно стоящимъ отцамъ церкви. Выраженіе аффекта появляется еще разъ въ смягченномъ видѣ въ патетической фигурѣ, стоящей спиною къ зрителю у ступеней алтаря. Контрастомъ къ ней на другой сторонѣ служитъ фигура папы Сикста; поднявъ голову, онъ смотритъ передъ собой спокойно и увѣренно, какъ истый глава церкви. Далѣе за нимъ совершенно свѣтскій мотивъ: молодой мальчикъ опирается на балюстраду, и одинъ изъ присутствующихъ показываетъ ему папу [1]), а въ противоположномъ углу картины обратный мотивъ: юноша указываетъ на старика. Старикъ стоитъ у баллюстрады, склонившись надъ книгой, въ которую заглядываютъ и другіе; онъ даетъ имъ, повидимому, объясненія, между тѣмъ какъ юноша зоветъ его въ середину къ алтарю, куда устремляются всѣ. Можно сказать, что Рафаэль удовлетворилъ здѣсь личному желанію изобразить сектанта, не имѣя, конечно, въ виду опредѣленнаго лица, такъ какъ трудно предположить, чтобы этотъ мотивъ заключался въ программѣ. Рафаэль долженъ былъ изобразить отцовъ церкви, папу Сикста и еще нѣсколько представлявшихъ интересъ лицъ, что онъ и исполнилъ; въ остальномъ же онъ былъ совершенно свободенъ и для развитія нужныхъ ему мотивовъ могъ пользоваться безыменными фигурами [2]). Здѣсь мы подошли къ основному: значеніе картины заключается не въ частностяхъ, но въ общемъ построеніи, и цѣнность ея постигнется лишь тогда, когда мы поймемъ,

---

[1]) Неоднократно отмѣчалось, что образъ указывающаго человѣка взятъ изъ леонардовскаго Поклоненія волхвовъ, гдѣ онъ стоитъ на такомъ же мѣстѣ.

[2]) См. сходную группу въ картинѣ Филиппино, Тріумфъ св. Ѳомы (Санта Марія Сопра Минерва).

ПАМЯТНИКЪ КАРДИНАЛА ПОРТУГАЛЬСКАГО.
Антоніо Росселино.

до какой степени каждая частность въ ней служитъ общему и придумана художникомъ ради общаго впечатлѣнія.

Психологическіе моменты не представляютъ здѣсь главнаго интереса. Гирландайо написалъ бы болѣе характерныя головы, и Боттичели сильнѣе захватилъ бы насъ выраженіемъ религіознаго экстаза. Ни одна фигура Диспуты не сравнится съ Августиномъ Боттичелли въ церкви Ognissanti (Флоренція). Цѣнность рафаэлевскаго творчества заключается въ другомъ: съ несравненнымъ искусствомъ создалъ онъ композицію огромныхъ размѣровъ, обогатилъ ее глубиной содержанія и разнообразіемъ мотивовъ движенія, ясно развивъ и ритмически объединивъ ее.

Первый вопросъ композиціи относился къ учителямъ церкви. Они являлись главной группой, и потому ихъ слѣдовало выдвинуть. При значительной величинѣ этихъ фигуръ ихъ нельзя было отодвигать въ глубину, ибо въ такомъ случаѣ картина развилась бы въ видѣ полосы; для того, чтобы ее углубить, Рафаэль послѣ нѣкотораго колебанія всетаки рѣшилъ отодвинуть отцовъ церкви, построивъ для нихъ рядъ ступеней. Такимъ путемъ превосходно разрѣшилась задача композиціи. Мотивъ ступеней оказался чрезвычайно удачнымъ, ибо всѣ фигуры располагались равномѣрно въ направленіи къ серединѣ. Композиція выгодно заканчивалась добавленіемъ оживленно жестикулирующихъ людей по ту сторону алтаря, благодаря чему сидящіе сзади Іеронимъ и Августинъ выступили яснѣе; эта мысль осѣнила Рафаэля въ послѣднюю минуту.

Теченіе опредѣленно идетъ слѣва къ серединѣ. Указывающій юноша, молящіеся и патетическая фигура, обращенная къ намъ спиной, создаютъ совокупность равномѣрнаго, пріятнаго для глаза движенія. Рафаэль и позже считался съ такимъ направленіемъ глаза. Полуоборотъ послѣдней центральной фигуры, диктующаго Августина, понятенъ и цѣлесообразенъ: онъ служитъ переходной ступенью къ спокойствію правой стороны. Подобныя формальныя соображенія были совершенно незнакомы художникамъ XV вѣка.

Другихъ отцовъ церкви Рафаэль расположилъ совершенно просто. Здѣсь одинъ наклоненный профиль, одинъ приподнятый и нѣсколько иначе выраженный третій. Позы ихъ также чрезвычайно просты. Въ этомъ сказывается разсчетъ художника, ибо для сохраненія впечатлѣнія величины отдаленныхъ фигуръ эти группы иначе трактовать нельзя. Картины XV вѣка, какъ Тріумфъ Св. Ѳомы Филиппино, слабы въ данномъ отношеніи.

Чѣмъ ближе къ переднему плану, тѣмъ движенія богаче, наиболѣе разнообразны въ наклоненныхъ угловыхъ и сосѣднихъ съ ними фигурахъ. Эти угловыя группы расположены совсѣмъ симметрично и одинаково связаны съ серединными фигурами [1]) при помощи указываю-

---

[1]) Мотивъ балюстрады на одной сторонѣ получился благодаря врѣзывающейся двери, которую Рафаэль затѣмъ замаскировалъ надстройкой стѣны. Онъ повторяетъ мотивъ

щихъ. Симметрія царитъ во всей картинѣ, но въ отдѣльныхъ фигурахъ она вездѣ болѣе или менѣе замаскирована. Наибольшее отступленіе отъ нея замѣтно посрединѣ. Но и здѣсь нѣтъ большого разнообразія. Рафаэль еще нерѣшителенъ, онъ все связываетъ и успокаиваетъ, избѣгая сильнаго движенія, разорванности. Съ тонкостью чувства, почти съ благоговѣніемъ, проводитъ онъ линіи, какъ бы оберегая ихъ отъ причиненія взаимной боли, и несмотря на ихъ обиліе сохраняетъ впечатлѣніе спокойствія. Въ томъ же духѣ объединяетъ художникъ линіей задняго плана (ландшафтомъ) обѣ половины собранія и рядъ фигуръ святыхъ наверху.

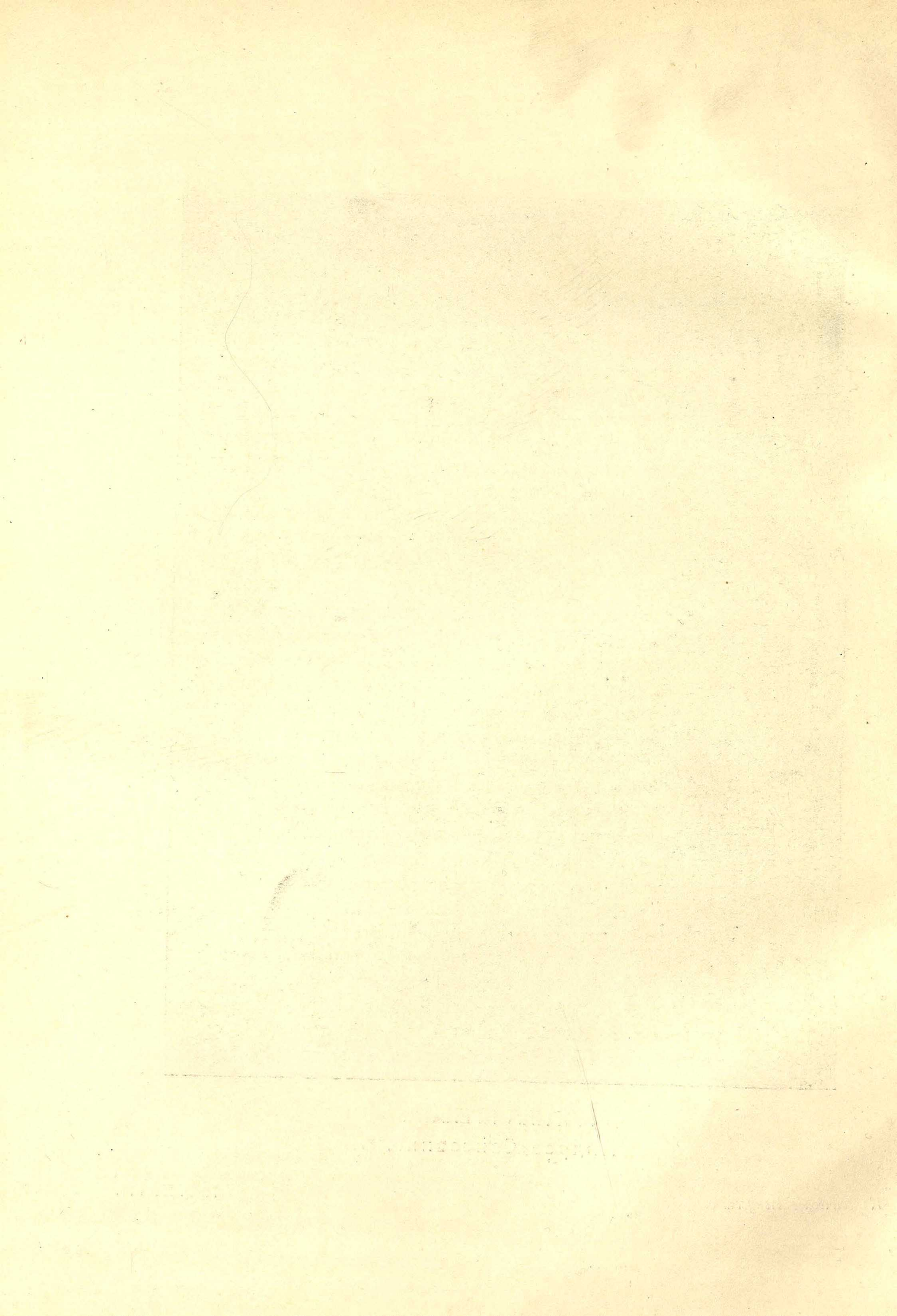
Искусство спокойнаго соподчиненія линій возможно лишь при чрезвычайной ясности художественнаго созерцанія, мы ее чувствуемъ въ каждомъ образѣ Рафаэля. Тамъ, гдѣ старшіе мастера тѣснятъ и нагромождаютъ головы, Рафаэль, воспитанный въ духѣ перуджиновской простоты, раздѣляетъ фигуры такъ, что мы каждую изъ нихъ видимъ во всей полнотѣ ея явленія. И здѣсь также принимаются въ соображеніе новые художественные разсчеты зрительныхъ воспріятій. Трактовка толпы у Боттичелли или Филиппино требуетъ напряженнаго разсматриванія ихъ вблизи, иначе въ общей тѣснотѣ выдѣлить отдѣльныхъ моментовъ нельзя. Искусство XVI вѣка направляетъ взглядъ на общее и принципіально требуетъ упрощенія.

Подобнаго рода качества, а не рисунокъ частностей, опредѣляютъ цѣнность картины. Нельзя отрицать того, что данная роспись содержитъ значительное количество существенно новыхъ мотивовъ движенія, но, тѣмъ не менѣе, рука художника здѣсь кое-гдѣ не свободна и не увѣрена: Сикстъ IV не ясенъ; не понятно, идетъ ли онъ, или стоитъ, и лишь постепенно замѣчаешь, что онъ опирается книгой о колѣно. Совсѣмъ неудаченъ указывающій юноша на противоположной сторонѣ; его заимствовалъ Рафаэль съ рисунка Леонардо, такъ называемой Беатриче. Безсодержательность лицъ почти непріятна, когда это не портреты. Что это было бы за собраніе вѣрующихъ, если бы Леонардо наполнилъ его **своими** типами!!

Но какъ было уже сказано, большими качествами рафаэлевской Диспуты и истинными условіями производимаго ею впечатлѣнія надо считать общіе моменты. Раздѣленіе всей стѣнной плоскости, расположеніе нижнихъ фигуръ, изгибъ верхней дуги святыхъ, противоположеніе движенія и торжественности царящихъ наверху, связь богатства движенія со спокойствіемъ заставляютъ цѣнить въ Диспутѣ, какъ это уже неоднократно и дѣлалось, совершенный образецъ религіозно-монументальнаго стиля.

балюстрады на другой сторонѣ. Зрѣлый стиль чинквеченто не допускаетъ произвольныхъ добавленій въ картинѣ. Поэтому въ станцѣ Иліодора основная линія картины соотвѣтствуетъ высотѣ двери. Въ Введеніи во Храмъ Маріи Тиціанъ ради двери жертвуетъ ногами нѣкоторыхъ фигуръ,—фактъ, характерный для Венеціи; римское искусство къ подобной грубости не прибѣгало бы.

МОГИЛА ПРЕЛАТА.
Андреа Сансовино.



Совершенно особый характеръ придаетъ этому произведенію въ высшей степени обаятельное сліяніе робости юношески-нѣжныхъ чувствованій съ таящейся силой.

АѲИНСКАЯ ШКОЛА.

Противъ росписи теологическаго содержанія мы находимъ свѣтское изслѣдованіе изъ области философіи. Эта картина называется Аѳинская школа, но это обозначеніе такъ же произвольно, какъ и въ Диспутѣ. Скорѣе здѣсь даже можно было бы говорить о спорѣ (Диспута), ибо ея центральнымъ мотивомъ являются два спорящихъ представителя философіи—Платонъ и Аристотель. Вокругъ нихъ ряды слушателей. Вблизи Сократъ со своимъ кружкомъ. Послѣдній, по своему обыкновенію, предлагаетъ вопросы и перечисляетъ по пальцамъ свои положенія. На лѣстницѣ лежитъ Діогенъ въ небрежной одеждѣ не имѣющаго потребностей. Пишущій пожилой человѣкъ, предъ которымъ держатъ доску съ гармоничными аккордами, можетъ быть Пиѳагоромъ. Если назвать еще астрономовъ Птолемея и Зороастра и геометра Евклида, то мы исчерпаемъ историческій матеріалъ картины.

Трудность композиціи здѣсь возросла, ибо кругъ небесныхъ силъ отпадаетъ. У Рафаэля не было иного выхода, какъ призвать на помощь архитектуру; онъ построилъ обширный портикъ, а передъ нимъ во всю ширину картины четыре высокихъ ступени. Такимъ путемъ онъ пріобрѣлъ двойную сцену: пространство на лѣстницѣ и верхнюю площадку.

Въ противоположность Диспутѣ, гдѣ всѣ части тяготѣютъ къ центру, композиція Аѳинской школы распадается на группы и даже на отдѣльныя фигуры, что служитъ естественнымъ выраженіемъ сложности научнаго изслѣдованія. Настоящаго историческаго содержанія здѣсь такъ же мало, какъ и тамъ. Мы какъ-будто видимъ сознательное раздѣленіе дисциплинъ: физическія сгруппированы внизу, спекулятивнымъ мыслителямъ отведена верхняя часть портика, но такая интерпретація, быть-можетъ, произвольна.

Мотивы движеній тѣла съ ихъ внутреннимъ содержаніемъ здѣсь гораздо богаче, чѣмъ въ Диспутѣ. Самая тема требовала большаго разнообразія; замѣтно также, что и Рафаэль пошелъ дальше и внутренне сталъ богаче. Положенія характеризуются опредѣленнѣе, жесты выразительнѣе. Фигуры ярче остаются въ памяти.

Прежде всего поражаетъ группа Платона и Аристотеля. Тема была старяя. Для сравненія достаточно взять рельефъ философовъ Луки делла Роббіа на флорентинской кампанилѣ: два итальянца съ живостью южанъ набрасываются другъ на друга, причемъ одинъ упорно настаиваетъ на текстѣ своей книги, другой всѣми десятью пальцами доказываетъ ему, что это вздоръ. Другія изображенія споровъ можно видѣть на бронзовой

двери Донателло въ церкви Св. Лаврентія. Всѣ эти мотивы Рафаэль отвергнулъ, ибо стиль XVI вѣка требовалъ сдержаннаго жеста. Со спокойнымъ благородствомъ стоятъ другъ около друга два главныхъ представителя философіи: одинъ протягиваетъ руку къ землѣ,—это „созидающій“ Аристотель; другой, Платонъ, поднявъ палецъ, указываетъ наверхъ. Откуда получилъ Рафаэль возможность такъ различно характеризовать обоихъ философовъ, выявить ихъ образы такъ правдоподобно, мы не знаемъ.

Сильное впечатлѣніе производятъ также фигуры, находящіяся направо, у края. Простой силуэтъ одиноко стоящаго закутаннаго въ плащъ человѣка съ бѣлой бородой, — величавый спокойный образъ. Рядомъ съ нимъ другой, облокотившійся на карнизъ и смотрящій на пишущаго мальчика; этотъ послѣдній, видный совершенно en face, сидитъ, согнувшись и закинувъ ногу на ногу. Для того, чтобы судить о развитіи художника, надо останавливаться на подобнаго рода фигурахъ.

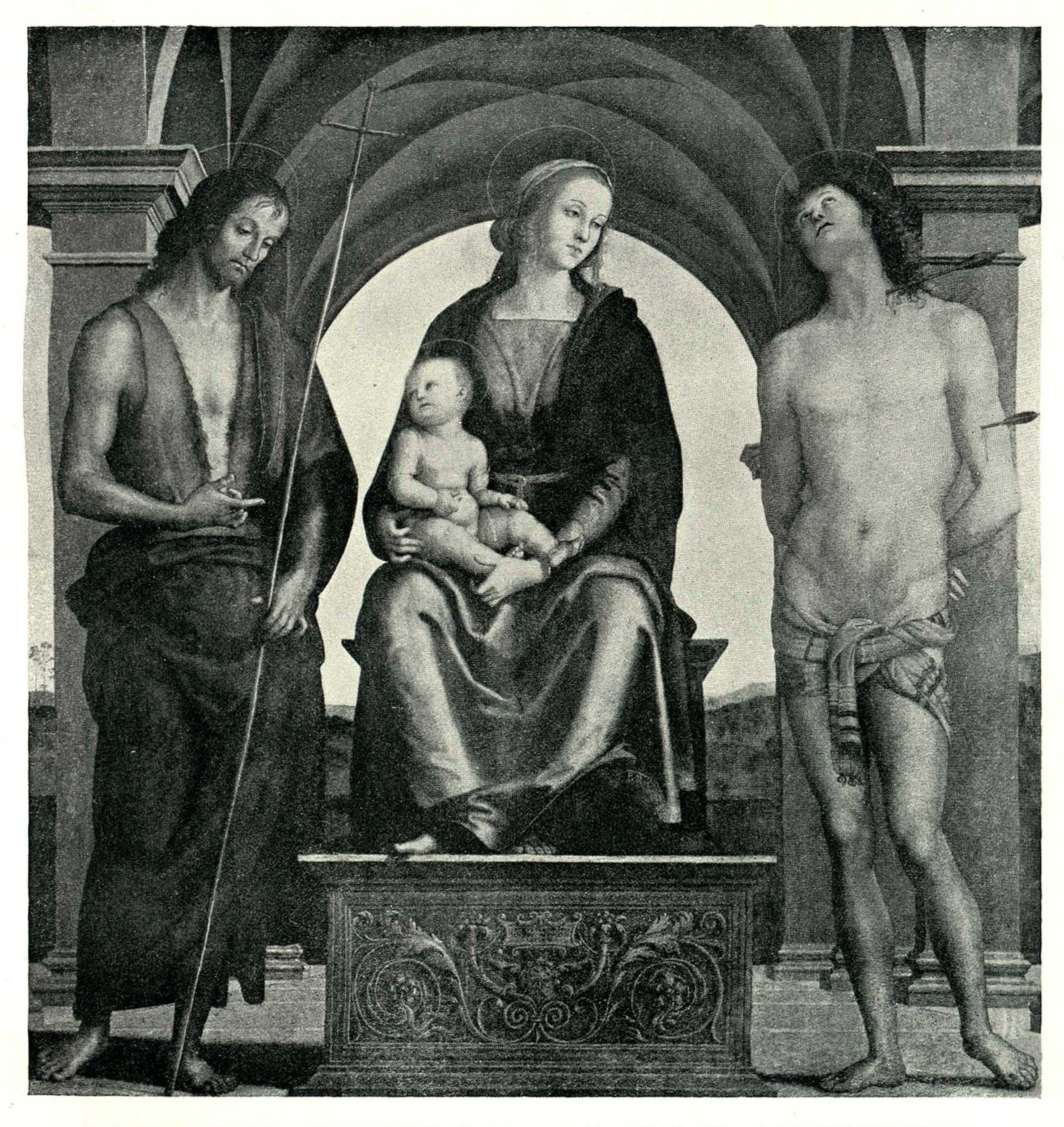
Абсолютно новъ мотивъ лежащаго Діогена. Это церковный нищій, съ удобствомъ расположившійся на ступеняхъ лѣстницы.

Богатство творчества все возрастаетъ. Сцена геометрическаго доказательства не только великолѣпна въ психологическомъ отношеніи, какъ иллюстрирующая различныя степени пониманія, замѣчательны также въ ней и достойны закрѣпленія въ памяти отдѣльные моменты движенія, позы стоящихъ на колѣняхъ, наклоняющихся.

Еще интереснѣе группа Пиѳагора (см. табл. XXXIV). Одинъ, изображенный въ профиль, пишетъ, низко сидя, поставивъ одну ногу на скамеечку, а сзади, склонясь надъ нимъ, тѣснятся другія фигуры, образуя вѣнокъ изгибовъ. Дальше другой пишущій также сидитъ, но совершенно en face, его расположеніе членовъ сложнѣе; между этими двумя стоитъ третій, держащій на колѣнѣ раскрытую книгу, какъ бы цитирующій изъ нея. Не надо ломать головы надъ значеніемъ этой фигуры. Не вызванная необходимостью духовной связи, она важна лишь своимъ тѣлеснымъ мотивомъ. Высоко стоящая нога, правая рука, протянутая влѣво, поворотъ верхней части туловища и контрастирующій съ ней наклонъ головы придаютъ фигурѣ значительное пластическое содержаніе. И если сѣверянину покажется, что богатство мотивовъ достигнуто здѣсь нѣсколько искусственнымъ путемъ, то пусть онъ не будетъ поспѣшенъ въ своемъ сужденіи: итальянецъ обладаетъ значительно большей подвижностью, чѣмъ мы, и границы естественнаго совсѣмъ для него иныя. Рафаэль явно идетъ здѣсь по стопамъ Микеланджело и, подчиняясь этой болѣе сильной волѣ, онъ дѣйствительно какъ бы утрачиваетъ на время собственную индивидуальность [1]).

---

[1]) Эту фигуру Рафаэль заимствовалъ, однако, не у Микеланджело, а у Леонардо: мотивъ ея мы видимъ въ Ледѣ, см. табл. XI. Этотъ мотивъ дошелъ до насъ благодаря рисунку,



МАДОННА СЪ СЕВАСТІАНОМЪ и ІОАННОМЪ КРЕСТИТЕЛЕМЪ.
1493 г.
Перуджино.

Разсматриваніе картины не должно ограничиваться отдѣльными фигурами. Тѣ или иные мотивы движенія у Рафаэля менѣе цѣнны, чѣмъ его искусство создавать групповыя построенія. Все раннее поколѣніе мастеровъ не создало ничего, что могло бы сравниться съ многочисленной системой его группировокъ. Въ группѣ геометра Рафаэль разрѣшаетъ проблему, за которую брались въ искусствѣ немногіе: пять лицъ обращены къ одному центру! Группа въ высшей степени ясна, съ рѣдкой „чистотой" линій и съ богатствомъ поворотовъ. Такова же и болѣе широко задуманная группа на противоположной сторонѣ: какъ взаимно дополняютъ одно другое многообразныя движенія; съ какой необходимостью приводится здѣсь въ связь множество фигуръ, объединенныхъ въ многоголосной гармоніи; какъ все здѣсь кажется само собой понятнымъ, высоко художественнымъ. Разсмотрѣвъ построеніе всей группы, становится яснымъ и назначеніе юноши на ея заднемъ планѣ; высказывалось предположеніе, что это княжескій портретъ; я же думаю, что его формальная функція заключается ни въ чемъ иномъ, какъ въ образованіи необходимой вертикали надъ узломъ дугъ.

Какъ и въ Диспутѣ, все богатство движеній сосредоточено здѣсь на первомъ планѣ. Сзади на площадкѣ мы видимъ лѣсъ вертикалей; спереди, гдѣ фигуры велики, дугообразныя линіи и сложныя соединенія.

Вокругъ среднихъ фигуръ все симметрично, потомъ симметрія нарушается, и верхняя масса свободно устремляется, съ одной стороны, внизъ по лѣстницѣ; такимъ путемъ нарушается равновѣсіе, снова возстановляемое асимметріей переднихъ группъ.

Замѣчательно, что Платонъ и Аристотель производятъ впечатлѣніе главныхъ фигуръ, несмотря на то, что они стоятъ далеко позади, и что ихъ окружаетъ масса людей; это вдвойнѣ непонятно, если принять во вниманіе масштабъ, который по отвлеченному разсчету слишкомъ быстро уменьшается по направленію къ заднему плану: Діогенъ на лѣстницѣ получаетъ вдругъ совсѣмъ другой размѣръ, чѣмъ сосѣднія съ нимъ фигуры передняго плана. Это чудо объясняется способомъ пользоваться архитектурой: спорящіе философы стоятъ какъ-разъ въ просвѣтѣ послѣдней арки. Безъ этой массы свѣта, мощно отражающейся въ концентрическихъ линіяхъ передняго свода, философы затерялись бы. Я напомню здѣсь о примѣненіи подобнаго же мотива въ Тайной Вечерѣ Леонардо. Если бы уничтожить архитектуру, вся композиція была бы разрушена.

Отношенія фигуръ къ пространству выражено здѣсь вообще совершенно по-новому. Высоко надъ головами людей поднимаются могучіе

сдѣланному въ свое время Рафаэлемъ. Заимствованія изъ падуанскихъ рельефовъ Донателло (см. Vöge, „Raffael und Donatello", 1896) встрѣчаются въ такихъ второстепенныхъ фигурахъ, что можно думать, что онѣ введены въ композицію ради шутки. Во всякомъ случаѣ, нельзя говорить о заимствованіяхъ изъ-за бѣдности мысли или затрудненія.

своды, и спокойная, глубокая атмосфера этихъ портиковъ охватываетъ разсматривающаго картину. Въ такомъ же духѣ былъ задуманъ новый храмъ Св. Петра Браманте, и, по утвержденію Вазари, Браманте же былъ создателемъ архитектуры фрески.

Диспута и Аѳинская школа стали извѣстны въ Германіи, главнымъ образомъ, благодаря гравюрамъ; даже поверхностная гравюра передаетъ всегда лучше любой фотографіи могучее впечатлѣніе пространства фресокъ. Въ прошедшемъ столѣтіи Вольпато сдѣлалъ серію изъ семи гравюръ станцъ Рафаэля, и въ теченіе поколѣній они привозились путешественникомъ домой изъ Рима на память. Эти гравюры не потеряли еще своей цѣнности и въ наши дни, хотя теперь Келлеръ и Якоби подходятъ къ задачѣ съ другой точки зрѣнія и съ другими средствами. „Диспута" **Іос. Келлера** отъ 1841—56 г. уже величиной доски вытѣсняетъ все прежнее, и въ то время, какъ Вольпато старался передать вѣрно лишь общую конфигурацію, а живописность трактовки произвольно усиливалъ, нѣмецкій граверъ стремится къ безусловной точности въ передачѣ всей глубины рафаэлевскихъ характеристикъ: ясно, устойчиво, съ сильными тѣнями, но безъ чувства живописности гравируетъ онъ свои образы, преслѣдуя прежде всего отчетливость формъ, а потому мало заботится о передачѣ красочной гармоніи, въ особенности свѣтлаго тона фресокъ. Въ этомъ отношеніи поправку вноситъ **Якоби.** Его „Аѳинская школа" была результатомъ десятилѣтняго труда (1872 — 1882). Дилетантъ не можетъ себѣ представить, какихъ усилій стоило ему подыскать соотвѣтствующій тонъ на граверной доскѣ для каждой краски оригинала, передать мягкость живописи и въ то же время среди свѣтлой скалы тоновъ фресокъ остаться пространственно яснымъ. Художественныя качества его гравюры несравненны. Но, быть-можетъ, въ своихъ намѣреніяхъ онъ переходитъ границы, положенныя въ данномъ случаѣ графическому искусству, и есть любители, предпочитающіе граверовъ въ духѣ Вольпато, ибо, несмотря на значительно уменьшенные сравнительно съ оригиналомъ размѣры и на простоту линейныхъ средствъ, эти гравюры легче сохраняютъ монументальность впечатлѣнія.

ПАРНАССЪ.

Работая надъ третьей своей задачей, картиной поэтовъ, Рафаэль вѣроятно былъ радъ не имѣть дѣла съ ровной стѣной. Болѣе узкая плоскость съ окномъ посерединѣ способствовала сама по себѣ новымъ идеямъ. Рафаэль надстроилъ окно холмомъ, — настоящимъ Парнассомъ, и, такимъ образомъ, получилъ внизу два небольшихъ переднихъ плана, наверху же болѣе широкую сцену, мѣсто, гдѣ со своими музами расположился Аполлонъ. Здѣсь же находится и Гомеръ, а дальше на заднемъ

ОПЛАКИВАНІЕ ХРИСТА.
Перуджино.

планѣ мы узнаемъ Виргилія [1]). Остальные поэты тѣснятся вокругъ по склонамъ холма, одни изъ нихъ уходятъ или стоятъ группами, другіе тихо бесѣдуютъ или внимательно слушаютъ живой разсказъ. Такъ какъ поэтическое творчество требуетъ уединенія, то создать психологію группы поэтовъ было трудно, и Рафаэль изобразилъ лишь два момента вдохновенія: въ Аполлонѣ, восторженно глядящемъ вверхъ и играющемъ на скрипкѣ, и въ воодушевленно декламирующемъ, также поднявшемъ вверхъ свои незрячія очи, Гомерѣ. Для другихъ группъ художественный разсчетъ требовалъ меньшаго возбужденія, ибо священный экстазъ бываетъ лишь вблизи божества; внизу же мы находимся среди себѣ подобныхъ. И здѣсь не нужны точныя имена. Сафо мы узнаемъ по надписи, иначе никто не понялъ бы, что это за женщина. Рафаэлю очевидно была необходима женская фигура для контраста. Данте малъ и имѣетъ второстепенное значеніе. Вниманіе наше преимущественно привлекаютъ неизвѣстные типы, и въ толпѣ мы отличаемъ лишь два портрета, одинъ совсѣмъ у края направо, вѣроятно, Саннацари; другой, которому Рафаэль далъ въ руки свой автопортретъ, точно еще не опредѣленъ.

Аполлонъ сидитъ en face, по сторонамъ его двѣ музы; онѣ также сидятъ, но въ профиль. Эта группа создаетъ прежде всего широкій треугольникъ, — центръ композиціи. Остальныя музы окружаютъ ихъ сзади. Цѣпь замыкается величественной фигурой, стоящей спиной; ей соотвѣтствуетъ съ другой стороны фигура Гомера. Эти два образа служатъ какъ бы угловыми столбами парнасскаго общества. Широко построенная группа гармонично замыкается мальчикомъ, грифелемъ записывающимъ у ногъ Гомера его слова. Съ другой стороны композиція неожиданно измѣняетъ направленіе, развиваясь въ глубину: ближайшая фигура къ стоящей спиной женщинѣ, видная только въ три четверти, уходитъ въ глубь картины по ту сторону холма.

Впечатлѣніе этого движенія усиливается тонкими стволами лавровыхъ деревьевъ на заднемъ планѣ. Прослѣдивъ вообще расположеніе деревьевъ въ картинѣ, мы увидимъ, какимъ важнымъ факторомъ они являются въ композиціи. Они вносятъ діагональное направленіе и смягчаютъ жесткость симметрическаго построенія. Безъ срединныхъ стволовъ Аполлонъ затерялся бы между музами.

Въ переднихъ группахъ контрастъ достигался уже тѣмъ, что лѣвая группа съ деревомъ въ центрѣ была совершенно изолированной, тогда какъ правая приходила въ соприкосновеніе съ верхними фигурами. Характеръ направленія здѣсь тотъ же, что и въ Аѳинской школѣ.

Въ Парнассѣ красота пространства выявлена менѣе искусно, чѣмъ

---

[1]) Виргилій не фантастически одѣтый съ остроконечной короной, какъ еще у Боттичелли, но уже античнаго характера римскій поэтъ. Прежде всѣхъ такимъ его изобразилъ Синьорелли (Орвьето). См. Volkmann, „Ikonografia Dantesca“, стр. 72.

въ другихъ картинахъ. На горѣ какъ-то узко и тѣсно, немногія изъ фигуръ убѣдительны; большинство же изъ нихъ ничтожно. Наименѣе удачны безсодержательные образы музъ, ничего не выигравшіе и отъ античныхъ мотивовъ, которыми старался ихъ скрасить художникъ; драпировка одной изъ сидящихъ заимствована у Аріадны, движеніе другой напоминаетъ такъ называемую Молящую о защитѣ. Надоѣдливо повторяющійся мотивъ обнаженныхъ плечъ объясняется также античнымъ вліяніемъ. Хоть бы эти плечи были, по крайней мѣрѣ, написаны реальнѣе! Несмотря на всю округлость ихъ формъ, съ сожалѣніемъ вспоминаешь объ угловатыхъ граціяхъ Боттичелли. Лишь одна изъ фигуръ вѣрна природѣ, то муза, стоящая спиной, съ затылкомъ истинной римлянки.

Лучше другихъ удались наиболѣе скромныя фигуры. Но до чего можетъ дойти художникъ въ погонѣ за интереснымъ движеніемъ, мы видимъ на примѣрѣ злополучной Сафо. Рафаэль совершенно утратилъ здѣсь руководящую нить и вступилъ въ состязаніе съ Микеланджело, въ сущности не понимая его. Достаточно сравнить одну изъ сикстинскихъ сивиллъ съ этой несчастной поэтессой, и разница станетъ очевидной.

Другой смѣлый пріемъ, сильный раккурсъ указывающей впередъ руки, мы осуждать не хотимъ. Такія проблемы ставилъ себѣ въ то время каждый художникъ. Микеланджело въ Богѣ-Отцѣ, создающемъ солнце, по-своему разрѣшалъ ту же задачу.

Нельзя не упомянуть еще объ одной особенности пространственнаго разсчета въ картинѣ. Сафо и противоположная ей фигура пересѣкаютъ раму окна; впечатлѣніе отъ этого получается непріятное, ибо кажется, что фигура не на плоскости,—пріемъ, непонятный для Рафаэля. На самомъ дѣлѣ, его разсчетъ былъ другой: при помощи перспективно нарисованной арки воротъ, охватывающей картину, онъ предполагалъ отодвинуть окно назадъ и создать иллюзію, что оно находится далеко за картиной. Разсчетъ былъ невѣренъ, и позже Рафаэль къ подобнымъ опытамъ не прибѣгалъ; новые граверы усилили ошибку, отбросивъ внѣшнюю раму, единственно объяснявшую все построеніе [1]).

ЮРИСПРУДЕНЦІЯ.

Рафаэлю не пришлось изображать собранія юристовъ. Для четвертой стѣны предполагалось двѣ небольшихъ картины изъ исторіи права по сторонамъ окна и надъ ними въ щитовой аркѣ аллегорическія фигуры

[1]) Гризали внизу Парнасса я не могу считать написанными одновременно съ остальной росписью станцы. Попыткѣ Викхова дать имъ новое объясненіе я предпочитаю старую интерпретацію, видѣвшую здѣсь Августа, который препятствовалъ сожженію „Энеиды", и Александра, прячущаго творенія Гомера въ сундукъ, такъ какъ жесты едва ли можно понять иначе. Изображено, наоборотъ, не сожженіе книги, а недопущеніе этого акта, не выниманіе писаній изъ саркофага, а вкладываніе ихъ туда. Думаю, что всякій безпристрастный наблюдатель согласится съ этимъ.

ПОЛОЖЕНІЕ ХРИСТА ВО ГРОБЪ.
Рафаэль.

Силы, Осторожности и Умѣренности, необходимыхъ въ практикѣ права. Образы названныхъ добродѣтелей никого не восхитятъ своей выразительностью. Это безразличныя женскія фигуры, изъ которыхъ двѣ крайнихъ полны движенія, средняя болѣе спокойна. Ради живости мотивовъ движенія онѣ сидятъ въ глубинѣ. Умѣренность высоко поднимаетъ смиряющую узду необыкновенно сложнымъ движеніемъ; своимъ общимъ характеромъ она напоминаетъ Сафо въ Парнассѣ. Поворотъ торса, протянутой въ противоположную сторону руки, положеніе ногъ, все сходно. Тѣмъ не менѣе, ея контуры лучше, величавѣе, менѣе угловаты. Въ этой фрескѣ хорошо можно прослѣдить развитіе стиля. Осторожность, производящая пріятное впечатлѣніе своимъ спокойствіемъ, отличается очень красивыми линіями, рисунокъ ея значительно яснѣе, сравнительно съ Парнассомъ, и свидѣтельствуетъ объ успѣхахъ Рафаэля въ данномъ направленіи; чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно сравнить опирающуюся руку названной добродѣтели съ такимъ же мотивомъ у музы по лѣвую сторону Аполлона, у которой сущность движенія не выяснена.

Слѣдующей ступенью развитія являются сивиллы въ Санта Марія делла Паче: мы наблюдаемъ въ нихъ огромный ростъ богатства движенія и такой же прогрессъ въ выясненіи мотивовъ. Особенно достойна вниманія третья сивилла. Какъ превосходно разработана здѣсь структура головы, шеи, локтевыхъ связокъ. Сивиллы расположены на фонѣ темнаго ковра, добродѣтели юриспруденціи на свѣтло-голубомъ небѣ; это также значительный показатель измѣненія стиля.

Двѣ сцены изъ исторіи права, передача книги свѣтскихъ и церковныхъ законовъ, интересны прежде всего какъ формулировка церемоніальнаго акта въ духѣ начала XVI вѣка; далѣе, въ томъ мѣстѣ, гдѣ примыкаетъ Диспута, мы видимъ, какъ поразительно въ концѣ работы въ станцѣ делла Сеньятура растетъ и ширится стиль Рафаэля, какъ далеко ушелъ онъ впередъ и въ размѣрѣ фигуръ сравнительно съ начальнымъ масштабомъ.

Жаль, что уничтожена старая деревянная облицовка стѣнъ. Станца производила бы болѣе спокойное впечатлѣніе, чѣмъ теперь, съ нарисованными бѣлыми фигурами, стоящими внизу. Есть всегда извѣстный рискъ въ расположеніи фигуръ надъ фигурами. Тотъ же мотивъ повторяется въ слѣдующихъ станцахъ; но тамъ съ нимъ легче примириться въ смыслѣ однородности, потому что благодаря скульптуральности трактовки эти каріатиды составляютъ рѣзкій контрастъ съ живописнымъ письмомъ фресокъ; можно сказать, что, отодвигая картины въ глубь на плоскости, каріатиды способствуютъ ихъ впечатлѣнію какъ картинъ, но такого соотношенія въ первой станцѣ съ ея мало развитымъ живописнымъ стилемъ еще не существуетъ.

4. Станца Иліодора.

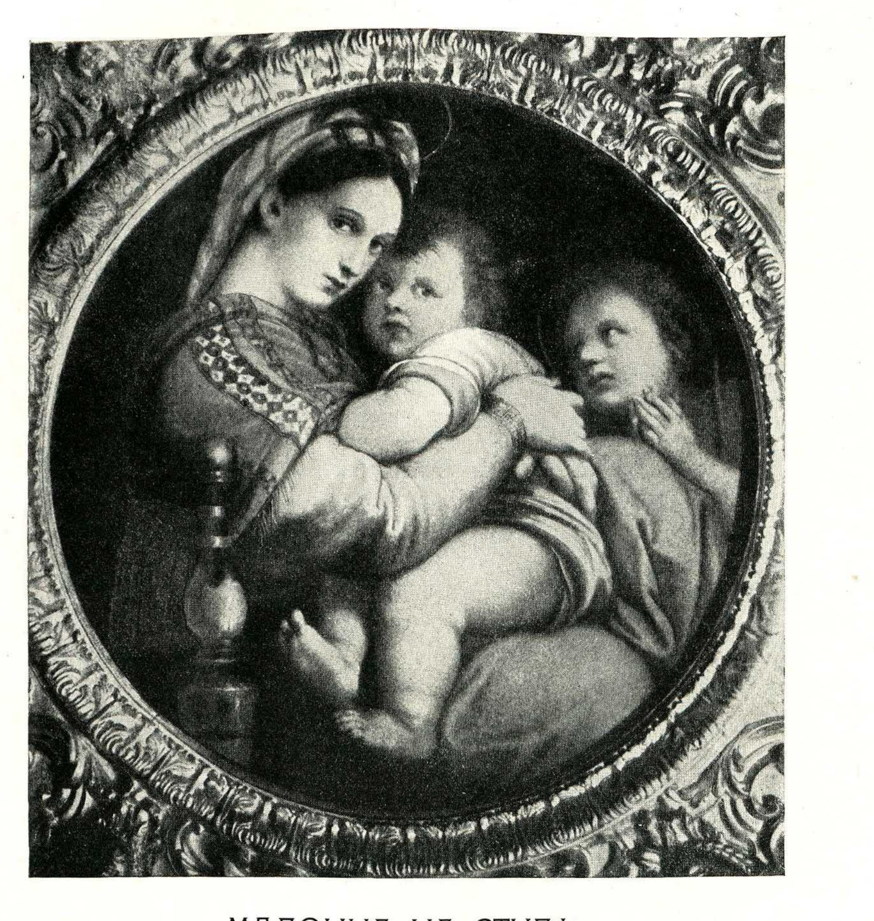
Послѣ картинъ съ отвлеченными сюжетами станцы делла Сеньятура мы вступаемъ во вторую комнату, посвященную росписямъ историческаго содержанія и, даже больше того, росписямъ новаго большого живописнаго стиля. Фигуры здѣсь крупнѣе въ размѣрахъ и сильнѣе своей пластикой. Кажется, точно въ стѣнѣ пробито отверстіе, и онѣ выступаютъ изъ его темной глубины; трактовка свѣтотѣни на охватывающихъ ихъ рамкахъ арокъ вызываетъ иллюзію пластичности. По сравненію съ этимъ Диспута кажется совершенно плоскимъ и свѣтлымъ ковромъ. Содержаніе картинъ теперь менѣе сложно, но впечатлѣніе сильнѣе. Нѣтъ больше искусственныхъ, тонко объединенныхъ группировокъ, а лишь мощныя массы, сильными контрастами приподнимающія другъ друга. Ничего не остается отъ ихъ полуправдиваго изящества и отъ позирующихъ философовъ и поэтовъ; взамѣнъ того много страсти и выразительнаго движенія. Въ декоративномъ отношеніи стѣнописи первой комнаты могутъ считаться художественнѣе, въ комнатѣ же Иліодора Рафаэль создалъ непреходящіе образцы монументальнаго разсказа.

НАКАЗАНІЕ ИЛІОДОРА.

Во второй книгѣ Маккавеевъ разсказывается, какъ сирійскій полководецъ Иліодоръ отправился въ Іерусалимъ для того, чтобы, по порученію короля, ограбить въ храмѣ деньги вдовъ и сиротъ. Съ плачемъ бѣгали по улицѣ женщины и дѣти, страшась за свое имущество. Блѣдный отъ страха молился первосвященникъ у алтаря. Ни мольбы, ни просьбы не могли отклонить Иліодора отъ его намѣренія; онъ врывается въ сокровищницу, опустошаетъ сундуки, — но вдругъ появляется небесный всадникъ въ золотомъ вооруженіи, опрокидываетъ на землю разбойника и топчетъ его копытами своего коня, въ то время какъ двое юношей сѣкутъ его розгами...

Таковъ текстъ.

Его послѣдовательные моменты Рафаэль соединилъ въ картинѣ, но не по образцу старыхъ мастеровъ, спокойно располагавшихъ сцены одна надъ другой или рядомъ, а съ соблюденіемъ единства времени и мѣста. Онъ изображаетъ сцену не въ сокровищницѣ, а выбираетъ моментъ, когда Иліодоръ съ награбленными богатствами готовъ покинуть храмъ; женщинъ и дѣтей, согласно тексту, съ плачемъ бѣгавшихъ по улицамъ, онъ вводитъ въ храмъ и дѣлаетъ свидѣтелями божественнаго вмѣша-



МАДОННА НА СТУЛѢ.
Рафаэль.

МАДОННА ИЗЪ ДОМА АЛЬБА.
Рафаэль.

тельства; естественно, что и первосвященникъ, умоляющій Бога о помощи, получаетъ подобающее мѣсто въ картинѣ.

Современниковъ особенно поражалъ способъ расположенія сценъ у Рафаэля. Главное дѣйствіе обыкновенно сосредоточивалось по серединѣ картины: здѣсь же въ центрѣ было большое пустое пространство, а основная сцена сдвинута совсѣмъ къ краю. Намъ трудно сдѣлать правильную оцѣнку впечатлѣнія подобной композиціи, ибо съ тѣхъ поръ мы пріучили себя къ совершенно другимъ отступленіямъ отъ формы. Людямъ же того времени дѣйствительно казалось, что передъ ихъ глазами происходитъ вся сцена съ внезапностью ея чуда.

Сцена наказанія развивается здѣсь по новымъ драматическимъ законамъ. Съ точностью можно сказать, какъ изобразило бы подобное происшествіе кватроченто: Иліодоръ лежалъ бы въ крови подъ лошадиными копытами, а съ двухъ сторонъ были бы расположены нападающіе на него бичующіе юноши. Рафаэль создаетъ моментъ ожиданія. Преступникъ только-что опрокинутъ, всадникъ поднимаетъ лошадь на дыбы, чтобы поразить его копытами, и тогда только вбѣгаютъ въ храмъ юноши съ розгами. Также скомпоновалъ позже Джуліо Романо свое прекрасное Избіеніе камнями Стефана (въ Генуѣ): камни занесены, но святой еще не раненъ [1]). Здѣсь движеніе юношей имѣетъ еще особенную цѣнность, ибо стремительностью своего бѣга они усиливаютъ движеніе лошади, благодаря чему невольно создается представленіе молніеносности всего явленія. Изумительно передана быстрота бѣга едва прикасающихся къ землѣ ногъ юношей. Лошадь не такъ хороша. Животныя вообще не удавались Рафаэлю.

Кватроченто пораженнаго карой Иліодора характеризовало бы, какъ простого преступника, и по-дѣтски безпощадно не оставило бы у него ни одной человѣческой черты. Эстетика шестнадцатаго вѣка иная. У Рафаэля Иліодоръ не лишенъ благородства. Его спутники въ смятеніи, но самъ онъ и въ униженіи сохраняетъ спокойствіе и достоинство. Его лицо можетъ служить образцомъ выраженія энергіи во вкусѣ чинквеченто. Голова болѣзненно приподнята, и это движеніе, выраженное художникомъ немногими штрихами, превосходитъ все созданное въ предыдущую эпоху; новъ также и значителенъ мотивъ всего тѣла [2]).

Противъ группы всадника находятся женщины и дѣти, тѣснящія другъ друга, съ застывшими движеніями, связанныя общимъ контуромъ. Впечатлѣніе толпы создано простыми средствами. Сочтите фигуры и вы удивитесь ихъ малому числу, но всѣ ихъ движенія развиты въ чрезвы-

---

[1]) Та же мысль выражена имъ раньше въ Избіеніи Стефана на коврахъ сикстинской капеллы.

[2]) Я не могу согласиться съ высказываемымъ отъ времени до времени мнѣніемъ, что мотивъ заимствованъ въ данномъ случаѣ съ изображеній античныхъ рѣчныхъ божествъ.

чайно выразительныхъ контрастахъ, въ смѣлыхъ краснорѣчивыхъ линіяхъ: однѣ вопрошающе глядятъ, другія указываютъ, третьи испуганно отбрасываются, хотятъ скрыться.

Надъ этой толпой на носилкахъ спокойно царитъ папа Юлій II. Онъ смотритъ въ глубину. Его свита—все портретныя фигуры—не принимаетъ никакого участія въ происходящемъ, и намъ не понятно, какъ могъ Рафаэль пожертвовать духовнымъ единствомъ разсказа. Вѣроятно, онъ уступилъ здѣсь личному вкусу папы, желавшему быть изображеннымъ въ картинѣ въ духѣ XV вѣка. Художественные трактаты требовали, чтобы всѣ изображаемыя лица принимали участіе въ дѣйствіи, но на самомъ дѣлѣ отъ этихъ требованій постоянно отступали. Въ данномъ случаѣ Рафаэль, благодаря прихоти папы, получилъ возможность моменту сильнаго возбужденія выгодно противопоставить контрастъ покоя.

Въ глубинѣ два мальчика, взобрались на колонну. Зачѣмъ они нужны? Такой бросающійся въ глаза мотивъ не есть случайное добавленіе, котораго могло бы и не быть. Эти мальчики необходимы въ композиціи какъ противовѣсъ упавшему Иліодору. Чашка вѣсовъ, опустившаяся на одной сторонѣ, приподнялась на другой. Низъ картины получаетъ значеніе только чрезъ это противоположеніе [1]).

Взбирающіеся на колонну мальчики имѣютъ и другое еще назначеніе: они привлекаютъ взоръ въ глубину картины, къ ея серединѣ, гдѣ мы, наконецъ, находимъ молящагося первосвященника. Онъ стоитъ на колѣняхъ у алтаря, не зная, что молитва его уже услышана. Такимъ образомъ, основная мысль, мольба въ безпомощности, становится въ центрѣ.

ОСВОБОЖДЕНІЕ ПЕТРА.

На небольшихъ плоскостяхъ стѣны, оставшихся по сторонамъ занимающаго ее окна, Рафаэль въ трехъ картинахъ очень живо разсказалъ исторію о томъ, какъ лежащаго въ темницѣ Петра пробуждаетъ ночью ангелъ, какъ апостолъ въ полуснѣ еще выходитъ съ ангеломъ изъ темницы, и какъ встревожилась стража, замѣтивъ побѣгъ. Посерединѣ надъ окномъ комната темницы, сквозь рѣшетку передней стѣны которой можно заглянуть внутрь; направо и налѣво отъ перваго плана вверхъ идутъ лѣстницы, создающія впечатлѣніе глубины пространства и нарушающія недопустимую близость двухъ непосредственно лежащихъ одно надъ другимъ углубленій: комнаты темницы и оконной ниши. Петръ спитъ, сидя на полу; руки его сложены какъ въ молитвѣ на колѣняхъ, голова слегка опущена. Ангелъ въ свѣтломъ сіяніи наклоняется къ

---

[1]) Указаніе на подобный же мотивъ въ донателловскомъ рельефа Чудѣ съ осломъ не обидно для Рафаэля. Кто станетъ говорить здѣсь о заимствованіяхъ!

МАДОННА СО ЩЕГЛЕНКОМЪ.
Рафаэль.

нему, одной рукой трогаетъ его за плечо, другой указываетъ на выходъ. Два заснувшихъ стража въ тяжеломъ вооруженіи стоятъ по обѣимъ сторонамъ у стѣны. Возможно ли болѣе простое изображеніе сцены? А между тѣмъ одинъ Рафаэль способенъ былъ такъ передать ее. Никогда и впослѣдствіи эта исторія не разсказывалась съ большей правдивостью и выразительностью.

Доменикино написалъ Освобожденіе Петра. Оно очень извѣстно, ибо находится въ церкви Пьетро инъ Винколи, гдѣ хранятся святыя цѣпи апостола (см. табл. XXXV). Тамъ также ангелъ склоняется къ Петру, беретъ его за плечо, и старецъ просыпается, въ испугѣ отшатываясь предъ явленіемъ. Почему Рафаэль изобразилъ его спящимъ? Потому, что такимъ путемъ онъ могъ выразить набожную покорность узника; испугъ же есть аффектъ, одинаково присущій и добрымъ, и злымъ. Доменикино ищетъ раккурсовъ и производитъ впечатлѣніе безпокойства. Рафаэль изображаетъ Петра вытянутымъ въ профиль, и впечатлѣніе получается мирное, тихое. У Доменикино мы также видимъ въ темницѣ двухъ стражей,—одинъ лежитъ на полу, другой прислонился къ стѣнѣ; своими кричащими движеніями и вполнѣ законченными лицами они привлекаютъ вниманіе наравнѣ съ главными фигурами. Какъ тонко проведена грань у Рафаэля. Его стражи совершенно сливаются со стѣной, сами они точно живая стѣна; ихъ лица скрыты отъ насъ, ибо они не представляютъ интереса своей вульгарностью. Понятно также, что детальная роспись самихъ стѣнъ не увлекла Рафаэля.

Въ изведеніи Петра изъ темницы центромъ разсказа у прежнихъ мастеровъ всегда являлась бесѣда апостола съ ангеломъ. Рафаэль помнилъ слова Писанія: „онъ выходилъ точно въ полуснѣ". Ангелъ ведетъ Петра за руку, но тотъ не видитъ ангела, не видитъ и дороги: смотря передъ собою широко открытыми глазами въ пустоту, онъ дѣйствительно идетъ точно въ забытьѣ. Впечатлѣніе значительно усиливается еще тѣмъ, что фигура выступаетъ изъ мрака, отчасти прикрытая лучистымъ сіяніемъ ангела. Рафаэль является здѣсь живописцемъ, создавшимъ въ сумеречномъ освѣщеніи темницы нѣчто совершенно новое. Что же сказать объ ангелѣ? Это незабвенный образъ легко ступающаго, открывающаго путь вожатаго.

Лѣстница занята въ нѣкоторыхъ мѣстахъ спящими солдатами. О тревогѣ разсказывается также въ библіи. Это случилось по утру. Рафаэль соблюдаетъ здѣсь указанное время и для того, чтобы создать противовѣсъ явленію свѣта справа, онъ оставляетъ на небѣ луну въ послѣдней ея четверти въ то время, какъ на востокѣ уже брезжитъ разсвѣтъ. Онъ присоединяетъ еще къ этому чисто-живописный эффектъ: мерцающій свѣтъ факела, дающій красныя отраженія на камняхъ и блестящемъ вооруженіи.

Быть-можетъ, Освобожденіе Петра больше, чѣмъ всякая другая

картина Рафаэля, способно заставить преклониться передъ нимъ тѣхъ, кто еще не оцѣнилъ его.

МЕССА ВЪ БОЛЬСЕНѢ.

Месса въ Больсенѣ — исторія о невѣрующемъ священникѣ, въ рукахъ котораго предъ алтаремъ обагрилась кровью остія. Сюжетъ, пригодный, казалось бы, для очень эффектной картины: ошеломленный испугомъ священникъ, зрители, потрясенные чудомъ. Такъ и писали картину другіе мастера, но Рафаэль избираетъ иной путь. Мы видимъ въ профиль склоненнаго у алтаря священника, онъ не вскакиваетъ, а неподвижно держитъ передъ собой обагрившуюся кровью облатку. Борьба происходитъ у него въ душѣ; онъ не въ аффектѣ, и психологически это глубже. Благодаря неподвижности главнаго лица Рафаэлю превосходно удается создать постепенное нарастаніе впечатлѣнія отъ совершившагося чуда въ вѣрующей толпѣ. Стоящіе ближе всѣхъ мальчики-пѣвчіе перешептываются, отчего свѣчи колеблются; первый изъ нихъ невольно склоняется въ молитвѣ, но на лѣстницѣ давка и толкотня, волна которыхъ достигаетъ высшаго своего напряженія въ фигурѣ женщины на первомъ планѣ; она вскочила и своимъ взглядомъ, жестами, всѣмъ обликомъ являетъ воплощеніе вѣры. Такъ изображали вѣру старые мастера, есть также рельефъ Чивитале—запрокинутая голова съ неяснымъ профилемъ, напоминающій эту фигуру (Флоренція, Національный музей). Цѣпь замыкаютъ женщины съ дѣтьми, расположившіяся внизу на поворотѣ лѣстницы,—тупая, не знающая еще о чудѣ, толпа.

Папа и здѣсь желалъ быть изображеннымъ со своей свитой. Рафаэль отвелъ ему цѣлую половину картины; и послѣ нѣкотораго колебанія онъ поставилъ его даже на равной высотѣ съ главной фигурой: мы видимъ ихъ въ профиль колѣнопреклоненными, стоящими другъ противъ друга, молодого, полнаго удивленія священника и стараго папу, застывшаго въ обычной молитвенной позѣ, совершенно неподвижнаго, какъ принципъ самой церкви. Значительно ниже группа кардиналовъ, тонкія портретныя лица, но ни одинъ изъ нихъ не сравнится съ ихъ главой. На первомъ планѣ швейцарцы съ папскими носилками, они также на колѣняхъ, ярко очерченные, лишенные духовнаго напряженія образы. Отраженіе чуда проявляется на ихъ лицахъ въ видѣ любопытства, вопроса, что же случилось?

Такимъ образомъ, насколько позволялъ характеръ стѣны, композиція построена на мотивахъ большихъ контрастовъ. Объ изображеніи внутренняго вида церкви нельзя было и думать, ибо стѣна опять была прорѣзана окномъ, съ которымъ приходилось считаться. Рафаэль построилъ террасу и по бокамъ ведущія внизъ лѣстницы, алтарь же поставилъ наверху въ центрѣ; террасу онъ окружилъ полукруглой балюстрадой и

Диспута. Часть съ Григоріемъ и Іеронимомъ.
Рафаэль.

Диспута. Часть съ Амвросіемъ и Августиномъ.
Рафаэль.

только на заднемъ планѣ далъ немного церковной архитектуры. Такъ какъ окно находится не посерединѣ стѣны, то получилась неравномѣрность двухъ половинъ картины; Рафаэль вышелъ изъ затрудненія, сдѣлавъ выше лѣвую, болѣе узкую сторону. Этимъ оправдывается присутствіе мужчинъ сзади священника надъ стѣной, не нужныхъ здѣсь для уясненія сущности сюжета [1]).

Послѣдняя картина въ залѣ, Встрѣча Льва I съ Аттилой, является разочарованіемъ. Ясно, что художникъ разсчитывалъ противопоставить возбужденной ордѣ гуннскаго короля спокойное достоинство папы съ его свитой; хотя пространственно онъ отводилъ послѣдней группѣ и меньшее мѣсто, но разсчетъ не удался. Нельзя сказать, чтобы впечатлѣніе разрушалось появленіемъ небесныхъ помощниковъ папы, Петра и Павла, грозящихъ Аттилѣ съ высоты: контрастъ самъ по себѣ плохо развитъ. Аттилу трудно найти. Впереди тѣснятся побочныя фигуры, во всѣхъ линіяхъ диссонансъ и неясности самаго непріятнаго свойства. Вообще эту картину, и тономъ своимъ отличающуюся отъ другихъ, только условно можно приписать Рафаэлю. Для нашихъ цѣлей она значенія не имѣетъ [2]).

Нельзя также причислить къ школѣ Рафаэля и росписи третьей комнаты—Пожаръ въ Борго. Въ главной картинѣ, давшей имя станцѣ, есть отдѣльные прекрасные мотивы, но хорошее перемѣшано здѣсь со слабымъ, и все лишено замкнутости оригинальной композиціи. Въ несущей воду женщинѣ, въ тушащихъ пожаръ, въ группѣ бѣглецовъ, охотно признаешь творческія мысли Рафаэля, и для выработки красоты частностей въ послѣдніе годы его жизни они характерны.

5. Картоны для ковровъ.

Изъ десяти картоновъ Рафаэля уцѣлѣло лишь семь, хранящихся въ Саускензингтонскомъ музеѣ; ихъ называютъ Пареенонскими скульптурами новаго искусства; своей извѣстностью и широкимъ вліяніемъ они превосходятъ ватиканскія фрески. Пригодные для композицій съ небольшимъ числомъ фигуръ, они служили образцами для многихъ гравюръ на стали и деревѣ. Эти картоны были сокровищницей, изъ которой черпали формы

---

[1]) Рафаэль твердо разсчитываетъ, что зритель стоитъ какъ-разъ противъ середины картины; поэтому лѣвая оконная рама перерѣзываетъ часть изображеннаго пространства.

[2]) Я обращаю вниманіе на неясности рисунка, недопустимыя для Рафаэля зрѣлой эпохи: а) лошадь Аттилы, заднія ноги которой до копытъ написаны безсвязно; б) указывающій человѣкъ между вороной и бѣлой лошадьми,—видна только часть его второй ноги; в) изъ двухъ копьеносцевъ на переднемъ планѣ первый чрезвычайно испорченъ.

Земля и ландшафтъ также не рафаэлевскіе. Видно, что здѣсь работала посторонняя рука, талантливая, но еще неопытная. Лучшія части картины налѣво.

для выраженія движеній человѣческой души, и слава Рафаэля, какъ рисовальщика, основана, главнымъ образомъ, на этихъ произведеніяхъ. Удивленіе, испугъ, страданіе, величіе и достоинство воплощены здѣсь съ такимъ совершенствомъ, что иныхъ формъ для нихъ Западъ не могъ и представить себѣ. Эти композиціи поражаютъ обиліемъ выразительныхъ лицъ и краснорѣчивыхъ фигуръ. Отсюда и нѣсколько кричащій рѣзкій характеръ нѣкоторыхъ изъ этихъ картинъ. По своему достоинству онѣ не одинаковы, и ни одинъ изъ картоновъ не нарисованъ самимъ Рафаэлемъ [1]). Но нѣкоторые изъ нихъ такъ совершенны, что въ нихъ чувствуется непосредственная близость генія Рафаэля.

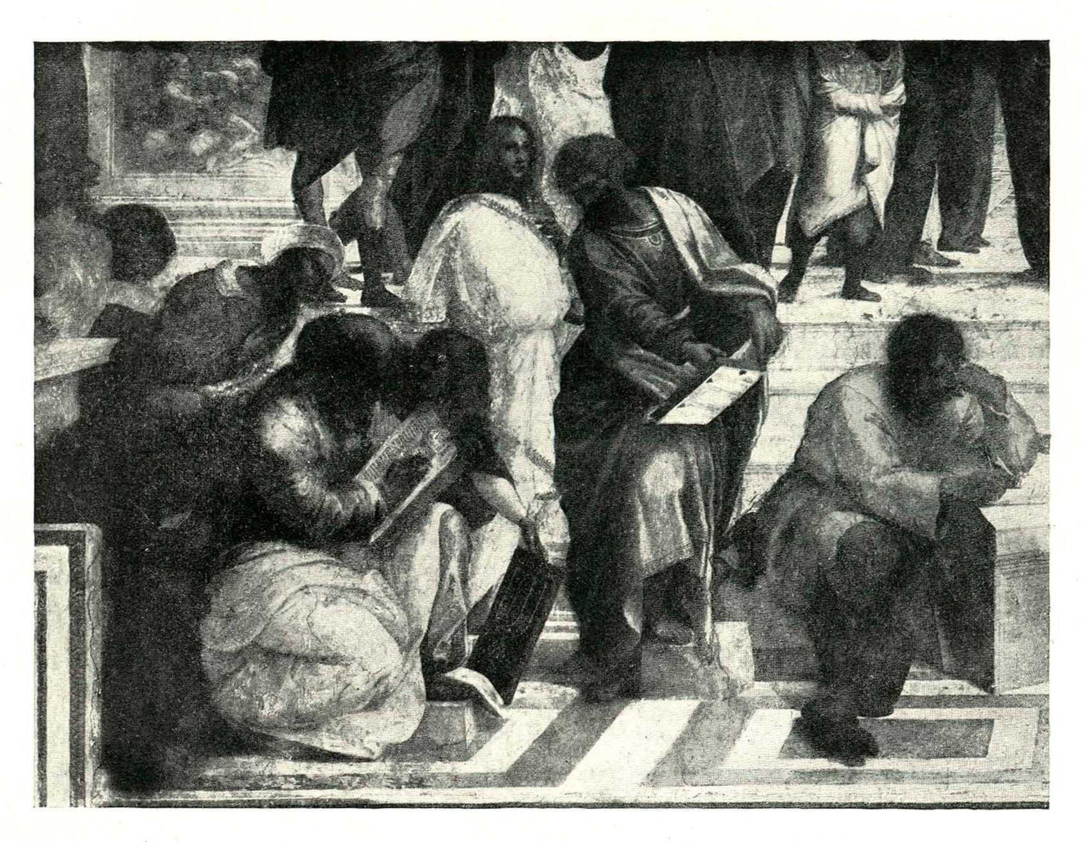
Чудесный ловъ рыбы (см. табл. XXXVI). Іисусъ выѣхалъ на озеро вмѣстѣ съ Петромъ и съ братомъ его; послѣ того, какъ рыбаки напрасно проработали всю ночь, сѣти по приказанію Спасителя были закинуты вновь, и уловъ былъ теперь такъ великъ, что для перевозки его потребовалась другая лодка. Петра охватываетъ тогда сознаніе совершающагося чуда, stupefactus est — говоритъ Вульгата; онъ падаетъ къ ногамъ Христа со словами: „Господи, уйди отъ меня, ибо я грѣшникъ“. Спаситель мягко успокаиваетъ взволнованнаго апостола и говоритъ ему: „не бойся“.

Таково событіе. — На открытомъ озерѣ двѣ лодки, тоня вытянута, все полно рыбы, и въ этой тѣснотѣ происходитъ сцена между Петромъ и Спасителемъ.

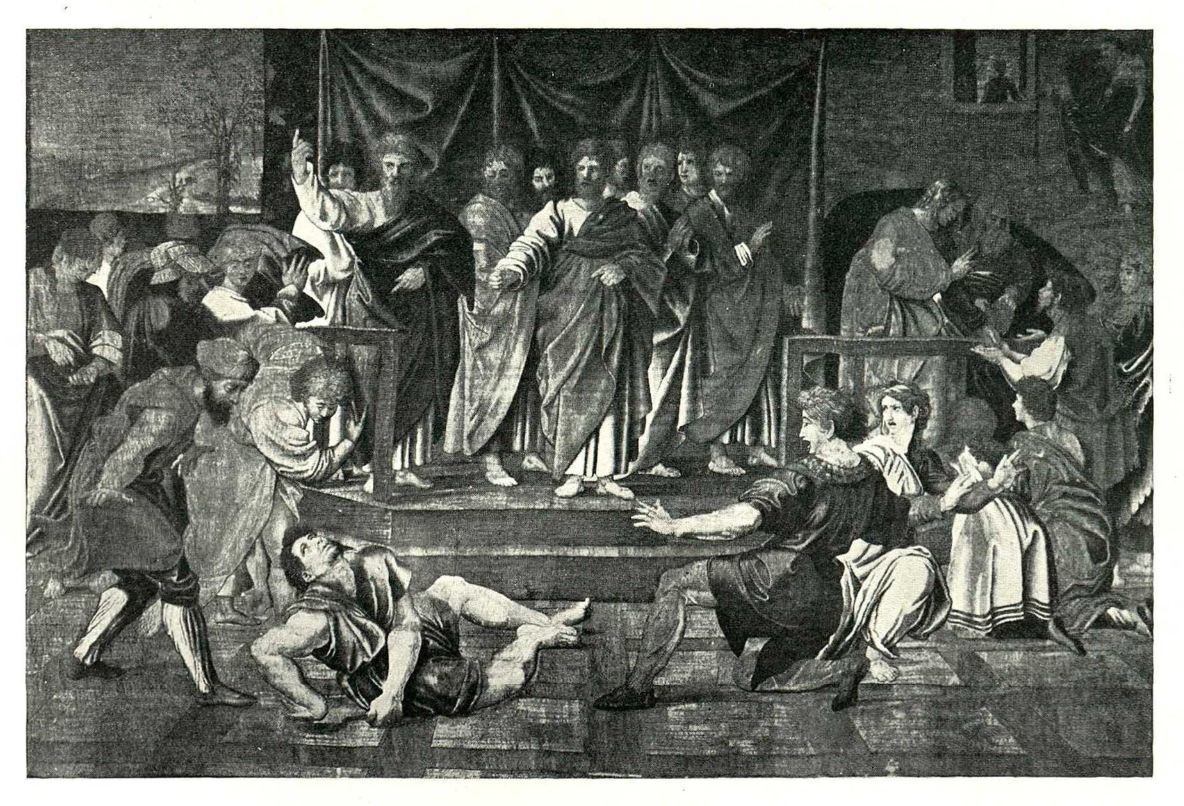
Первой большой трудностью было — среди массы людей и матеріала выдвинуть главныя фигуры, причемъ Христа можно было изобразить только сидящимъ. Рафаэль сдѣлалъ лодки неестественно малыми и, такимъ образомъ, заставилъ господствовать фигуры. Къ такому же пріему прибѣгъ Леонардо со столомъ въ Тайной Вечерѣ. Классическій стиль ради основного жертвуетъ реальнымъ.

Плоскія лодки стоятъ близко одна къ другой, обѣ видны почти во всю длину, причемъ первая слегка закрываетъ вторую. Вся механическая работа предоставлена второй, стоящей сзади. Въ ней видны два молодыхъ рыбака, вытягивающихъ сѣти, ловля только-что заканчивается у Рафаэля; здѣсь же въ лодкѣ сидитъ и гребецъ, съ большимъ трудомъ удерживающій ее въ равновѣсіи. Но эти фигуры не имѣютъ самостоятельнаго значенія въ композиціи, — онѣ служатъ лишь подготовительной ступенью къ группѣ въ первой лодкѣ, гдѣ Петръ опустился предъ Христомъ на колѣни. Рафаэль съ поразительнымъ искусствомъ объединяетъ всѣхъ участниковъ сцены **одной большой линіей**; она начинается отъ гребца, приподнимается съ наклоненными рыбаками, достигаетъ высшей своей точки въ стоящей фигурѣ и, потомъ рѣзко опустившись еще разъ, приподнимается съ фигурой Христа. Все ведетъ къ Христу, Онъ цѣль всего

[1]) Ср. H. Dollmayr, „Raffaels Werkstätte“ („Jahrb. d. kunsthistorisch. Samml. d. allerhöchst. Kaiserhauses“, 1895). „Все основное въ картонахъ исполнено Пенни“ (стр. 253).



Аѳинская школа. Группа Пиѳагора.
Рафаэль.



СМЕРТЬ АНАНІИ.
Рафаэль.

движенія, и хотя Онъ незначителенъ, какъ масса, и находится совсѣмъ у края картины, Онъ господствуетъ надъ всѣми. Такихъ композицій еще не видывали.

Чрезвычайно важно для общаго впечатлѣнія положеніе центральной стоящей фигуры и удивительно, что она была импровизаціей послѣдней минуты. Въ планѣ давно ужъ намѣчалась на этомъ мѣстѣ стоящая фигура, но то былъ рыбакъ, принимавшій постольку участіе въ происходившемъ, поскольку это было нужно для равновѣсія лодки. Но Рафаэль имѣлъ потребность усилить духовное напряженіе, и онъ привлекаетъ этого человѣка (его слѣдуетъ назвать Андреемъ) къ движенію Петра, актъ поклоненія пріобрѣтаетъ такимъ путемъ необычайную силу. Опусканіе на колѣни развивается какъ бы изъ двухъ моментовъ; въ однородныхъ образахъ художникъ-живописецъ создаетъ здѣсь то, что вообще искусству не свойственно: послѣдовательность. Рафаэль неоднократно пользовался этимъ мотивомъ. Вспомнимъ о всадникѣ въ Иліодорѣ и его спутникахъ.

Группа развивается свободно-ритмически, но съ закономѣрностью архитектонической композиціи. Здѣсь все до послѣднихъ частностей находится во взаимной связи. Всмотритесь, какъ созвучны линіи, какъ каждая часть плоскости кажется предназначенной именно для того, чѣмъ она заполнена. Въ этомъ таится причина разлитаго въ цѣломъ спокойствія.

Линіи ландшафта проведены также совершенно сознательно. Полоса берега служитъ рамкой для поднимающагося контура группы, дальше горизонтъ дѣлается свободнымъ и только надъ Христомъ вновь поднимается линія холма. Ландшафтъ подчеркиваетъ главныя дѣленія композиціи. Прежде рисовали деревья, холмы и долины, думая, чѣмъ ихъ больше, тѣмъ лучше; теперь ландшафту придается то же служебное значеніе, какъ и архитектурѣ.

Даже птицы, летавшія прежде въ воздухѣ безъ опредѣленнаго разсчета, способствуютъ усиленію главнаго движенія: вылетая изъ глубины, онѣ опускаются тамъ, гдѣ цезура группы; вѣтеръ, и тотъ долженъ усиливать общее движеніе.

Нѣсколько странное впечатлѣніе производитъ высокій горизонтъ картины. Очевидно, по замыслу Рафаэля водная поверхность должна была послужить равномѣрно-спокойнымъ заднимъ планомъ, и онъ слѣдуетъ въ данномъ случаѣ примѣру своего учителя Перуджино, съ тѣмъ же намѣреніемъ отодвинувшаго въ Передачѣ ключей всѣ зданія назадъ. Въ противоположность цѣльности воднаго зеркала передній планъ расчлененъ и подвиженъ. Мы видимъ часть берега, хотя сцена и происходитъ въ открытомъ озерѣ [1]). На берегу стоитъ нѣсколько великолѣпныхъ цапель,

[1]) Требовалъ ли стиль Рафаэля изображенія на первомъ планѣ земли? У Боттичелли (Рожденіе Венеры) вода также не доходитъ до края. Какъ противоположность, можно привести Галатею, но условія стѣнописи иныя.

быть-можетъ, слишкомъ бросающихся въ глаза, если знать картину только по репродукціи чернымъ и бѣлымъ; въ коврѣ же коричневые тоны птицъ гармонируютъ съ цвѣтомъ воды и не привлекаютъ вниманія рядомъ съ играющими красками людскихъ тѣлъ.

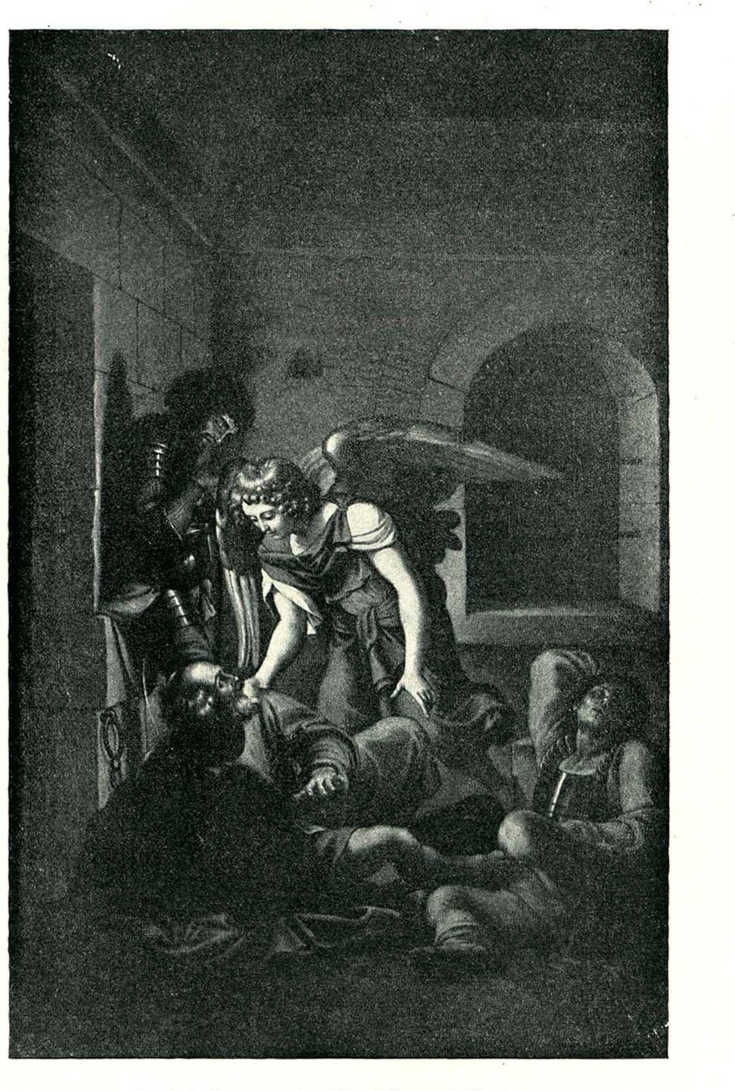
Вмѣстѣ съ Тайной Вечерей Леонардо Чудесный ловъ рыбы Рафаэля принадлежитъ къ числу произведеній, которыхъ нельзя себѣ представить въ иномъ исполненіи. Какъ далеко отъ Рафаэля отсталъ уже Рубенсъ. Христосъ у него вскакиваетъ, и благодаря одному этому мотиву сцена утрачиваетъ благородство.

Паси овцы моя (см. табл. XXXVI). Рафаэль трактуетъ здѣсь тему, нарисованную уже однажды Перуджино для той же сикстинской капеллы, для которой предназначался и коверъ. У Перуджино темой служитъ только передача ключей (Матѳей 16, 19); у Рафаэля въ основу положены слова Спасителя: „Паси овцы моя". Мотивъ одинъ и тотъ же, и совершенно безразлично, держитъ ли уже Петръ ключи въ рукѣ, или нѣтъ [1]). Для того, чтобы смыслъ словъ былъ ясенъ, необходимо было ввести стадо овецъ въ картину; свое повелѣніе Христосъ подтверждаетъ энергичнымъ движеніемъ обѣихъ рукъ. У Рафаэля переходитъ въ дѣйствіе то, что у Перуджино является лишь прочувствованной позой. Моментъ выраженъ съ серьезностью историка. Колѣнопреклоненный Петръ съ его проникновеннымъ взглядомъ на Христа весь захваченъ жизнью момента. Каковы же остальные? Перуджино даетъ рядъ красивыхъ мотивовъ стоящихъ фигуръ съ наклоненными головами. Что могъ онъ сдѣлать иного? Ученики, вѣдь, не принимаютъ участія въ происходящемъ; непріятно, что ихъ такъ много, благодаря этому сцена дѣлается однообразной. Рафаэль создаетъ нѣчто новое и неожиданное. Тѣсной толпой стоятъ ученики, и Петръ едва отдѣляется отъ нихъ; но сколько разнообразія выраженія въ этой толпѣ! Стоящіе ближе къ Христу и привлекаемые Его лучезарнымъ образомъ впиваются въ Него глазами и, подобно Петру, готовы пасть на колѣни; дальше моментъ удивленія, раздумья, вопрошающіе взгляды по сторонамъ, и, наконецъ, опредѣленно-недовѣрчивая сдержанность. Подобная трактовка сюжета требовала большой силы психологической выразительности и была совершенно недоступна художникамъ старшаго поколѣнія [2]).

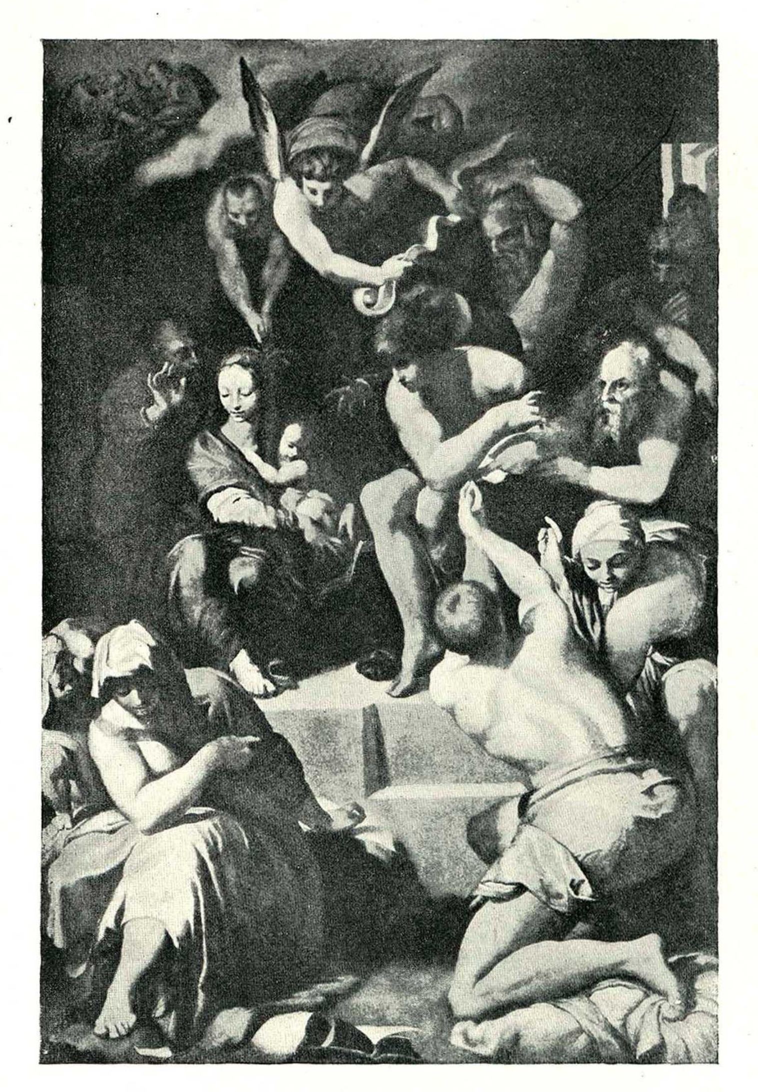
У Перуджино Христосъ и Петръ посерединѣ картины, и всѣ присутствующіе симметрически раздѣлены по сторонамъ; у Рафаэля Христосъ стоитъ одинъ передъ толпой учениковъ. Онъ проходитъ мимо, не поворачиваясь, и они видятъ Его только сбоку. Въ слѣдующую минуту Его

[1]) Во всякомъ случаѣ, первоначальной мыслью Рафаэля было послѣднее.

[2]) Интерпретація могла быть и иной: ученики сомнѣваются, стоитъ ли предъ ними возставшій Христосъ, или же Его призракъ. При такомъ толкованіи фигуры учениковъ выиграли бы. Но это толкованіе расходится съ церковнымъ.



ОСВОБОЖДЕНІЕ ПЕТРА.
Доменикино.



ПОКЛОНЕНІЕ ПАСТУХОВЪ.
П. Тибальди.

ужъ съ ними не будетъ. Одна фигура Христа сіяетъ яркимъ свѣтомъ, всѣ же апостолы въ тѣни.

Исцѣленіе хромого. Предъ этой картиной всегда возникаетъ вопросъ, къ чему здѣсь большія витыя колонны? Въ воспоминаніи встаютъ сквозные портики кватроченто, и становится непонятнымъ, какъ могъ дойти Рафаэль до этихъ тяжеловѣсныхъ слонообразныхъ формъ. Легко прослѣдить, откуда онъ заимствовалъ мотивы витыхъ колоннъ: въ церкви Св. Петра есть ихъ образецъ, по преданію привезенный изъ Іерусалимскаго храма,—красивый портикъ этого храма и былъ мѣстомъ исцѣленія хромого. Но въ картинѣ Рафаэля не столько поражаютъ отдѣльныя формы, сколько связь людей съ архитектурой. Колонны служатъ здѣсь не кулисами или заднимъ планомъ, среди нихъ толпятся люди, людская масса, причемъ это впечатлѣніе достигается сравнительно малыми средствами, ибо сами колонны заполняютъ все пространство.

Далѣе легко замѣтить, что колонны превосходно служили какъ раздѣляющіе и обрамляющіе мотивы; въ силу современныхъ требованій присутствующіе располагались не въ рядъ, какъ то дѣлали кватрочентисты; надо было создать дѣйствительную толпу людей, и въ ней главныя фигуры могли легко затеряться. Рафаэль избѣжалъ этого, и зритель замѣчаетъ преимущества подобнаго расположенія гораздо раньше, чѣмъ отдаетъ себѣ отчетъ въ средствахъ, какими это достигается.

Сцена исцѣленія являетъ собой прекрасный образецъ мужественнаго зрѣлаго искусства, съ какимъ Рафаэль умѣетъ передать теперь такого рода сюжетъ. Исцѣляющій не становится въ позу; это не заклинатель, произносящій волшебныя формулы, а добросовѣстный врачъ, просто берущій увѣчнаго за руку и благословляющій его правой рукой. Исцѣленіе совершается съ весьма малой затратой движенія. Апостолъ стоитъ во весь ростъ и только слегка сгибаетъ могучую спину. Ранніе мастера заставляютъ его наклоняться къ больному, а, между тѣмъ, чудо поднятія при такомъ положеніи реальнѣе. Апостолъ пристально смотритъ на калѣку, который не отрываетъ отъ него жадныхъ, полныхъ ожиданія взоровъ. Они стоятъ другъ къ другу въ профиль, и чувствуется напряженіе, охватывающее обѣ фигуры,—сцена получается исключительная по своей психологической глубинѣ.

Петра сопровождаетъ Іоаннъ, онъ стоитъ рядомъ, слегка склонивъ голову, съ дружественно ободряющимъ жестомъ. Контрастомъ къ калѣкѣ является его товарищъ, съ безмолвной насмѣшкой смотрящій на происходящее. Толпа сомнѣвающихся или любопытныхъ полна разнообразнаго выраженія; есть также и нейтральный фонъ въ видѣ совершенно безразличныхъ фигуръ прохожихъ. Какъ другого рода контрастъ къ этой картинѣ человѣческаго страданія Рафаэль вводитъ двухъ нагихъ идеально сложенныхъ дѣтей, сверкающихъ блескомъ своихъ тѣлъ.

Смерть Ананіи (табл. XXXIV). Тема для картины неблагодарная,

ибо трудно изобразить смерть, какъ результатъ нарушеннаго запрещенія. Можно нарисовать паденіе, испугъ окружающихъ, но какъ изобразить моральное содержаніе сцены, какъ сказать, что здѣсь умираетъ неправедный?

Рафаэль сдѣлалъ все, чтобы хоть внѣшнимъ образомъ выразить этотъ основной мотивъ. Композиція картины разработана строго. На возвышеніи посерединѣ стоятъ всѣ апостолы, выдѣляясь на темномъ фонѣ стѣны замкнутой внушительной массой. Слѣва приносятъ дары, направо ихъ раздаютъ; все это просто и понятно. Драматическій случай помѣщенъ на первомъ планѣ. Ананія точно въ судорогахъ лежитъ на полу. Ближайшія къ нему фигуры испуганно отшатываются, причемъ кругъ расположенъ такъ, что падающій на спину Ананія какъ бы разрываетъ композицію, и это видно издалека. Теперь понятна строгость всего построенія; она была необходима для того, чтобы со всей силой выдвинуть асимметрію середины. Какъ молнія пронеслось по рядамъ слово о наказаніи и поразило жертву, и потому невозможно не остановить вниманія на верхней группѣ апостоловъ, — носителей самой судьбы. Взглядъ направляется непосредственно въ середину, гдѣ стоитъ Петръ, краснорѣчиво протянувъ руку въ сторону упавшаго. Движеніе его не рѣзко, онъ не извергаетъ громовъ, онъ хочетъ только сказать: „тебя покаралъ Богъ". Изъ апостоловъ никто не потрясенъ случившимся, они всѣ спокойны; только народъ, не понимающій связи событій, сильно волнуется. Рафаэль вводитъ немного фигуръ, но это все классическіе типы сильнаго, смѣшаннаго съ удивленіемъ испуга, которые будутъ повторены искусствомъ слѣдующаго столѣтія безсчетное число разъ. Они сдѣлались академической схемой выраженія такого рода аффекта. Сѣверные мастера натворили много несообразностей, стремясь перенести итальянскій языкъ жестовъ на родную почву, да и сами итальянцы утрачивали по временамъ его естественность и впадали въ искусственность построеній. Намъ, сѣверянамъ, трудно судить о томъ, гдѣ предѣлъ. Надо добавить лишь слѣдующее: здѣсь можно видѣть съ особенной ясностью, что характерныя головы уступили мѣсто выразительнымъ. Интересъ къ передачѣ страстныхъ душевныхъ порывовъ сдѣлался такъ силенъ, что ради него жертвовали индивидуальностями.

Ослѣпленіе Елимы. Магъ Елима пораженъ мгновенной слѣпотой въ моментъ, когда выступаетъ предъ кипрскимъ проконсуломъ противъ апостола Павла. Исторія о томъ, какъ христіанскій святой побѣждаетъ противника предъ лицомъ языческаго властелина, не нова, и схема композиціи Рафаэля та же, что и у Джотто въ церкви Санта-Кроче, въ сценѣ, гдѣ изображенъ св. Францискъ передъ султаномъ съ магометанскими священниками. Въ центрѣ проконсулъ, справа и слѣва, одна противъ другой, какъ и у Джотто, группы противниковъ, только у Рафаэля моменты сконцентрированы энергичнѣе. Елима, дойдя почти до середины, внезапно

ЧУДЕСНЫЙ ЛОВЪ РЫБЫ.
Рафаэль.

„ПАСИ ОВЦЫ МОЯ“.
Рафаэль.

откидывается назадъ, вытягивая руки и высоко приподнимая голову, ибо въ глазахъ у него потемнѣло; образъ ослѣпленнаго недосягаемъ по силѣ. Павелъ совершенно спокоенъ, онъ стоитъ совсѣмъ у края, спиною къ зрителю, фигура его повернута въ три четверти, лицо же въ профиль неясно, оно въ тѣни, тогда какъ Елима ярко освѣщенъ. Рука апостола выразительнымъ жестомъ указываетъ на мага. Въ этомъ жестѣ нѣтъ страстности, но простота горизонтальной линіи, пересѣкаемой могучей вертикалью спокойно выпрямившейся фигуры, производитъ сильное впечатлѣніе. Павелъ подобенъ скалѣ, о которую разбивается зло. На ряду съ фигурами апостола и жреца, другія фигуры не могли возбудить интереса даже въ томъ случаѣ, если бы были исполнены менѣе индифферентно. Проконсулъ Сергій, являющійся только зрителемъ данной сцены, широко раскрываетъ руки характернымъ для чинквечентистовъ жестомъ. Такъ онъ былъ, вѣроятно, задуманъ въ первоначальномъ эскизѣ; остальныя же лица болѣе или менѣе лишнія, разсѣивающія вниманіе дополнительныя фигуры; вмѣстѣ съ неотчетливой архитектурой и мелочными живописными эффектами онѣ придаютъ картинѣ что-то безпокойное. Самъ Рафаэль, очевидно, не наблюдалъ за ея окончаніемъ.

То же впечатлѣніе безпокойства, но въ еще сильнѣйшей степени, производитъ и Жертвоприношеніе въ Листрѣ. Эта прославленная картина абсолютно непонятна. Никто не сможетъ угадать, что здѣсь былъ исцѣленъ человѣкъ, что народъ хочетъ принести жертву исцѣлителю, какъ Богу, и что самъ исцѣлитель, апостолъ Павелъ въ горѣ отъ этого разрываетъ свои одежды. Главное вниманіе сосредоточено здѣсь на воспроизведеніи сцены античнаго жертвоприношенія; она заимствована съ рельефа античнаго саркофага, и археологическій интересъ преобладаетъ надъ всѣмъ остальнымъ. Широкое пользованіе античнымъ образцомъ исключаетъ мысль объ участіи Рафаэля; кромѣ того, всякое измѣненіе, внесенное въ заимствованіе, было ухудшеніемъ. Композиція плохо построена пространственно и не ясна въ направленіяхъ.

Проповѣдь Павла въ Аѳинахъ. Эта картина Рафаэля богата значительными и оригинальными мыслями. Проповѣдникъ стоитъ съ равномѣрно поднятыми руками, не позируя; складки его слегка развѣвающагося плаща спокойны, онъ грандіозенъ въ своей серьезности. Онъ виденъ сбоку, почти сзади; онъ проповѣдуетъ въ глубину, стоя высоко на ступеняхъ и подойдя къ самому ихъ краю, что придаетъ ему нѣчто стремительное при всемъ спокойствіи образа. Лицо его въ тѣни. Вся выразительность сосредоточена въ большихъ плавныхъ линіяхъ фигуры, господствующей въ картинѣ. Сравнительно съ этимъ ораторомъ всѣ проповѣдующіе святые XV вѣка—лишь слабо звучащіе колокольчики.

По отвлеченному разсчету слушающіе внизу люди изображены въ значительно меньшемъ масштабѣ. Отразить впечатлѣніе рѣчи на множествѣ лицъ—такова, конечно, была задача, поставленная здѣсь себѣ

Рафаэлемъ. Отдѣльныя фигуры достойны Рафаэля, въ остальныхъ же нельзя отдѣлаться отъ впечатлѣнія, что и здѣсь примѣшаны чуждыя Рафаэлю мысли (какъ, напримѣръ, прежде всего въ грубыхъ лицахъ спереди).

Архитектура нѣсколько назойлива; задній планъ за Павломъ хорошъ, но круглый храмикъ (по Браманте) слѣдовало бы замѣнить чѣмъ-нибудь инымъ. Христіанскому проповѣднику по діагонали соотвѣтствуетъ статуя Марса,—отличный мотивъ для усиленія направленія.

Композиціи, имѣющіяся въ коврахъ, а не въ картонахъ, мы опускаемъ. Однако, слѣдуетъ сдѣлать еще одно принципіальное замѣчаніе объ отношеніи рисунковъ къ тканымъ коврамъ. При тканьѣ картина получается, какъ извѣстно, въ обратномъ смыслѣ, и, казалось бы, что при изготовленіи рисунковъ съ этимъ должны были бы считаться. Страннымъ образомъ картины въ данномъ отношеніи не одинаковы. Ловъ рыбы, Паси овцы моя, Исцѣленіе хромого и Смерть Ананіи начерчены такъ, что ихъ дѣйствительный видъ получается только въ коврѣ; Жертвоприношеніе въ Листрѣ и Ослѣпленіе Елимы при переводѣ на ковры теряютъ (Проповѣдь въ Аѳинахъ не измѣняется) [1]. Дѣло не въ томъ, что лѣвая рука становится правой, и что, напримѣръ, благословеніе лѣвой рукой производило бы непріятное впечатлѣніе; рафаэлевскія композиціи этого стиля нельзя произвольно переворачивать на другую сторону, не разрушивъ части ихъ красоты. Рафаэль, въ силу прирожденной склонности, ведетъ развитіе сюжета слѣва направо. Даже въ спокойныхъ композиціяхъ, какъ Диспута, главная волна распространяется въ упомянутомъ направленіи. Въ картинахъ же съ сильно выраженнымъ движеніемъ тотъ же принципъ примѣняется исключительно. Иліодора необходимо оттѣснить въ правый уголъ картины, ибо движеніе выигрываетъ тогда въ убѣдительности. Въ Чудесномъ ловѣ рыбы дуга отъ рыбаковъ къ Христу также естественно развивается Рафаэлемъ слѣва направо; тамъ же, гдѣ онъ пытается выразить внезапное паденіе Ананіи навзничь, онъ заставляетъ его упасть въ разрѣзъ съ этимъ направленіемъ

Наши снимки, сдѣланные по гравюрамъ Дориньи, правильны, ибо граверъ, работавшій безъ зеркала, получалъ оттиски картинъ въ обратномъ видѣ, какъ при тканьѣ.

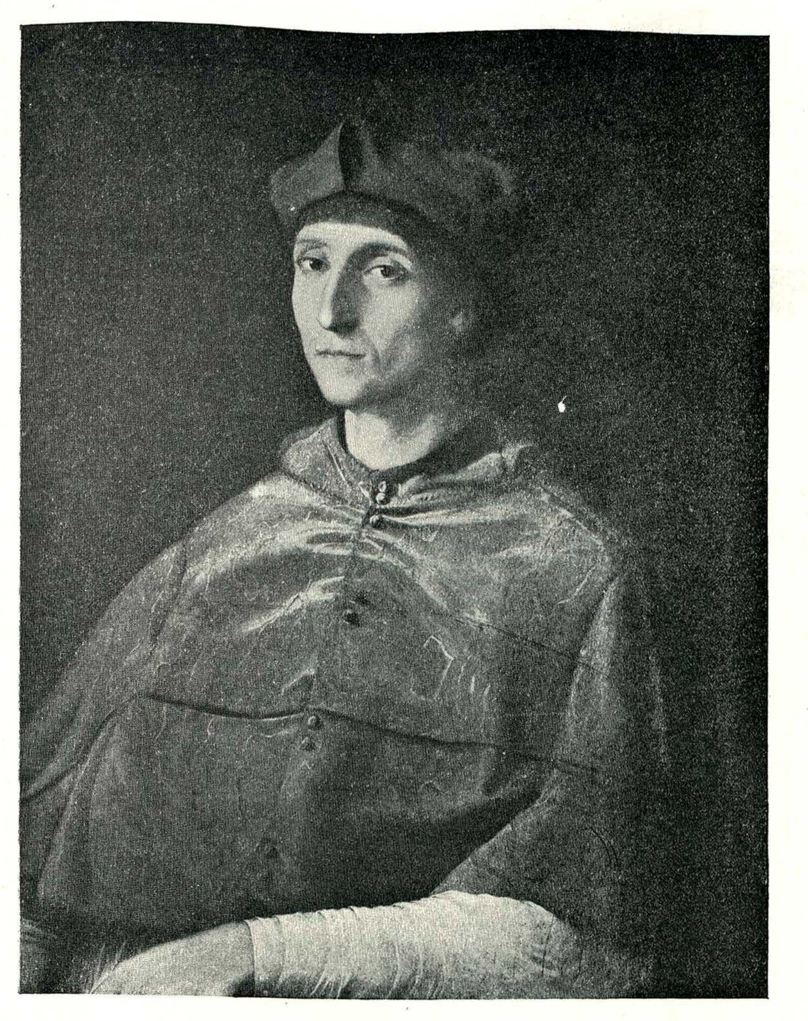
6. Римскіе портреты.

Переходя отъ исторической картины къ портрету, можно сказать, что и портретъ также долженъ былъ пріобрѣсти характеръ исторической картины.

---

[1]) Но, повидимому, и она требуетъ переворачиванія, ибо только тогда правильно видны фигура Марса, щитъ и копье.

Графъ КАСТИЛЬОНЕ.
Рафаэль.



КАРДИНАЛЪ.
Рафаэль.

Портреты кватрочентистовъ наивно близки къ моделямъ. Художники, изображая лицо, не требовали отъ него опредѣленнаго выраженія, и равнодушно, съ поразительной самоувѣренностью, смотрятъ на насъ эти портреты. Все вниманіе сосредоточивалось на сходствѣ, а не на опредѣленномъ настроеніи. Исключенія бывали, но въ общемъ довольствовались закрѣпленіемъ устойчивыхъ формъ модели, причемъ условность позы не считалась нарушеніемъ впечатлѣнія живости образа.

Новое искусство требовало отъ портрета ясно указаннаго положенія и опредѣленнаго психологическаго момента. Теперь не довольствуются простой передачей формъ головы, движенія и жесты также должны быть выразительны. Описательный стиль переходитъ въ драматическій. Лица пріобрѣтаютъ теперь новую энергію выраженія. Скоро замѣчаешь, что въ распоряженіи искусства есть болѣе богатыя средства характеристикъ: оно владѣетъ знаніемъ свѣтотѣни, рисункомъ, распредѣленіемъ массъ въ пространствѣ. Для достиженія опредѣленнаго выраженія прилагаются всестороннія усилія. Съ той же цѣлью—ярко выдвинуть индивидуальность — однѣ формы особенно выдвигаются, другія оставляются въ тѣни, тогда какъ кватроченто разрабатывало всѣ части приблизительно равномѣрно.

Флорентинскимъ портретамъ Рафаэля такой стиль еще не присущъ; лишь въ Римѣ становится Рафаэль живописцемъ людей. Юный художникъ скользилъ по явленіямъ какъ мотылекъ, и у него совершенно не хватало еще умѣнія точно схватывать и извлекать изъ формъ индивидуальность содержанія. Его Магдалина Дони — портретъ поверхностный, и по-моему невозможно приписать тому же живописцу превосходный женскій портретъ Трибуны (такъ называемую сестру Дони): очевидно, глазъ Рафаэля не обладалъ еще въ то время утонченностью воспріятія видимаго [1]). Его развитіе представляетъ замѣчательное явленіе: съ широтой его стиля растетъ и его талантъ индивидуализированія.

Первымъ большимъ его произведеніемъ надо назвать портретъ Юлія II (Уффици) [2]). Этотъ портретъ справедливо заслуживаетъ названія историческаго. Папа сидитъ съ плотно сжатымъ ртомъ, слегка наклонивъ голову, погруженный въ раздумье; это не модель, позирующая для портрета, это сама исторія, папа въ его типическомъ обликѣ. Глаза его не смотрятъ болѣе на зрителя. Ихъ орбиты затѣнены, и благодаря этому сильнѣе выступаютъ массивный крутой лобъ и крупный носъ, наиболѣе характерныя для лица черты, равномѣрно ярко освѣщенныя. Таковы пріемы новаго стиля выдѣлять основное; позднѣе они станутъ еще болѣе

[1]) Послѣ изслѣдованій Давидсона (Repertorium 1900, XXIII, 211) слѣдуетъ отказаться отъ имени Магдалины Дони, если приписывать этотъ портретъ Рафаэлю. Женскій портретъ Трибуны я считаю произведеніемъ Перуджино. Большое сходство съ головой „timete Deum“ въ Уффици (Francesco dell'opere) дѣлаетъ это для меня неопровержимымъ.

[2]) Экземпляръ въ Питти возникъ позже. Оригиналъ ли это?

рѣзкими. Интересно было бы видѣть именно эту голову въ трактовкѣ Себастьяно дель Піомбо.

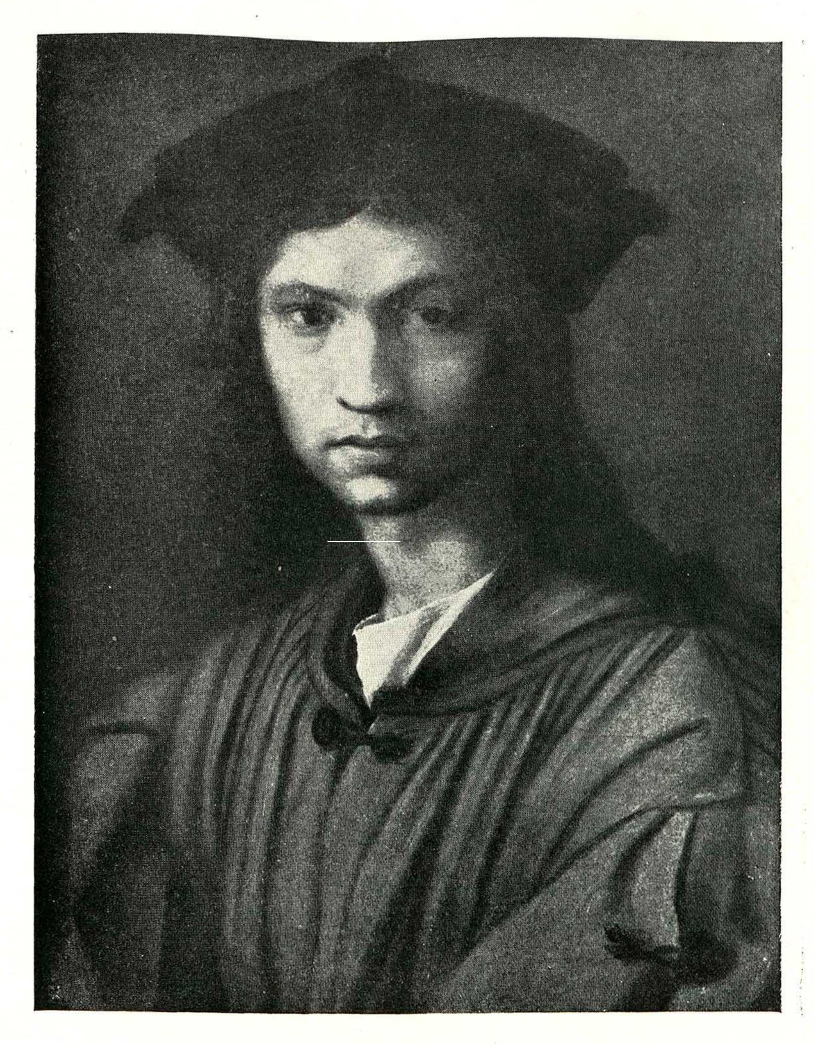
Другого рода проблему представлялъ собою портретъ Льва X (Питти). Папа имѣлъ толстое, заплывшее жиромъ лицо. Необходимо было попробовать игрой свѣтотѣни ослабить впечатлѣніе некрасивыхъ желтоватыхъ поверхностей щекъ и выдвинуть въ этой головѣ духовное, тонкость ноздрей и остроуміе чувственнаго, краснорѣчиваго рта. Удивительно, сколько силы сумѣлъ художникъ придать слабымъ близорукимъ глазамъ, не измѣнивъ при этомъ ихъ характера. Папа изображенъ въ тотъ моментъ, когда, занятый разсматриваніемъ миніатюръ одного кодекса, онъ внезапно поднимаетъ свой взоръ. Въ этомъ взглядѣ есть нѣчто, сильнѣе характеризующее властелина, чѣмъ если бы онъ былъ изображенъ въ тіарѣ на тронѣ. Его руки еще индивидуальнѣе рукъ папы Юлія. Стоящія рядомъ съ нимъ фигуры также художественны, но онѣ служатъ лишь фономъ и во всѣхъ отношеніяхъ подчинены главной фигурѣ [1]. Всѣ три головы намѣренно изображены художникомъ безъ наклона, и надо признать, что трижды повторенная вертикаль придаетъ картинѣ извѣстнаго рода торжественный покой. Въ то время, какъ въ портретѣ Юлія II заднiй планъ однотонно зеленый, здѣсь дана стѣна со столбами въ раккурсѣ, имѣющая двойное значеніе: усилить иллюзію пластичности, создать свѣтлый и темный фоны для главныхъ тоновъ. Происходитъ важное измѣненіе въ краскахъ: онѣ становятся нейтральными; прежній пестрый фонъ исчезаетъ, живость красокъ сохраняется лишь на переднемъ планѣ. Какъ великолѣпенъ здѣсь, напримѣръ, папскій пурпуръ на зеленовато-сѣромъ фонѣ задней стѣны.

Другого рода моментъ воплощаетъ Рафаэль въ образѣ ученаго Ингирами съ его косящими глазами (оригиналъ первоначально находился въ Вольтеррѣ, теперь онъ въ Бостонѣ; въ галлереѣ Питти старая копія). Художникъ не хотѣлъ скрыть или замаскировать непріятное впечатлѣніе этого недостатка, но онъ ослабилъ его серьезностью духовнаго выраженія. Равнодушный взглядъ былъ бы здѣсь невыносимъ, но духовная напряженность этой поднятой вверхъ головы ученаго скоро заставляетъ забыть о его природномъ недостаткѣ.

Ингирами принадлежитъ къ числу наиболѣе раннихъ римскихъ портретовъ. Я полагаю, что позднѣе Рафаэль не сталъ бы подчеркивать съ такой силой преходящаго момента, онъ выбралъ бы для портрета, предназначаемаго для долгаго и неоднократнаго разсматриванія, болѣе спокойный мотивъ. Законченное искусство умѣетъ и неподвижность оживить волшебствомъ жизни. Таковъ графъ Кастильоне (Лувръ; см. табл. XXXVII); движеніе его очень просто, но небольшой наклонъ головы и сложенныя одна на

[1]) Онѣ стоятъ въ глубинѣ картины. Есть ли это художественная вольность, или папа сидитъ на возвышеніи?

ФРАНЧЕСКО ДЕЛЬ ОПЕРА.
Перуджино.



ТАКЪ НАЗЫВ. АВТОПОРТРЕТЪ.
Андреа дель Сарто.

другую руки придаютъ ему бездну жизни и характерности. Кастильоне смотритъ спокойно одухотвореннымъ взглядомъ безъ лишняго чувства. Рафаэль долженъ былъ написать здѣсь прирожденнаго аристократа-придворнаго, воплощеніе того совершеннаго кавалера, который былъ описанъ самимъ Кастильоне въ книжкѣ „Cortigiano". Скромность (modestia) основная черта его характера. Въ немъ нѣтъ позы, и истинный аристократизмъ сказывается въ безпритязательности и сдержанности всего его спокойнаго облика. Художественность картины заключается въ поворотѣ фигуры по схемѣ Моны Лизы и въ великолѣпныхъ крупныхъ мотивахъ костюма. И какъ грандіозно здѣсь развитіе силуэта. Если мы сравнимъ Кастильоне съ болѣе старой картиной, напримѣръ, съ мужскимъ портретомъ Перуджино (Уффици; см. табл. XXXVIII), то увидимъ, что отношеніе фигуры къ пространству совершенно новое; мы почувствуемъ значеніе пространственной шири большихъ спокойныхъ мощныхъ плоскостей задняго плана. Руки перестаютъ фигурировать. Въ поясномъ портретѣ ихъ выразительностью боятся точно ослабить впечатлѣніе головы; тамъ, гдѣ руки должны играть болѣе значительную роль, предпочитаютъ колѣнный портретъ. Фонъ Кастильоне—нейтральный сѣрый цвѣтъ съ тѣнями. Одежда также сѣрая съ чернымъ, теплые тона сохранены только на лицѣ и рукахъ. Бѣлый цвѣтъ (рубашка) любили въ этомъ сочетаніи и колористы, какъ Андреа дель Сарто и Тиціанъ.

Красота рисунка достигла, быть-можетъ, наибольшаго своего совершенства въ портретѣ кардинала въ Мадридѣ (см. табл. XXXVII). Въ какихъ простыхъ линіяхъ вырисовывается здѣсь предъ нами весь образъ, величественный и спокойный, какъ архитектура. Это типъ знатнаго итальянскаго прелата, и мы легко представляемъ его себѣ гордо и безшумно идущимъ по высокимъ сводчатымъ корридорамъ [1]).

Портреты двухъ венеціанскихъ писателей, Навагеро и Беаццано (галлерея Доріа), нельзя считать съ увѣренностью оригиналами Рафаэля; тѣмъ не менѣе, это превосходнѣйшіе образцы новаго стиля съ сильно

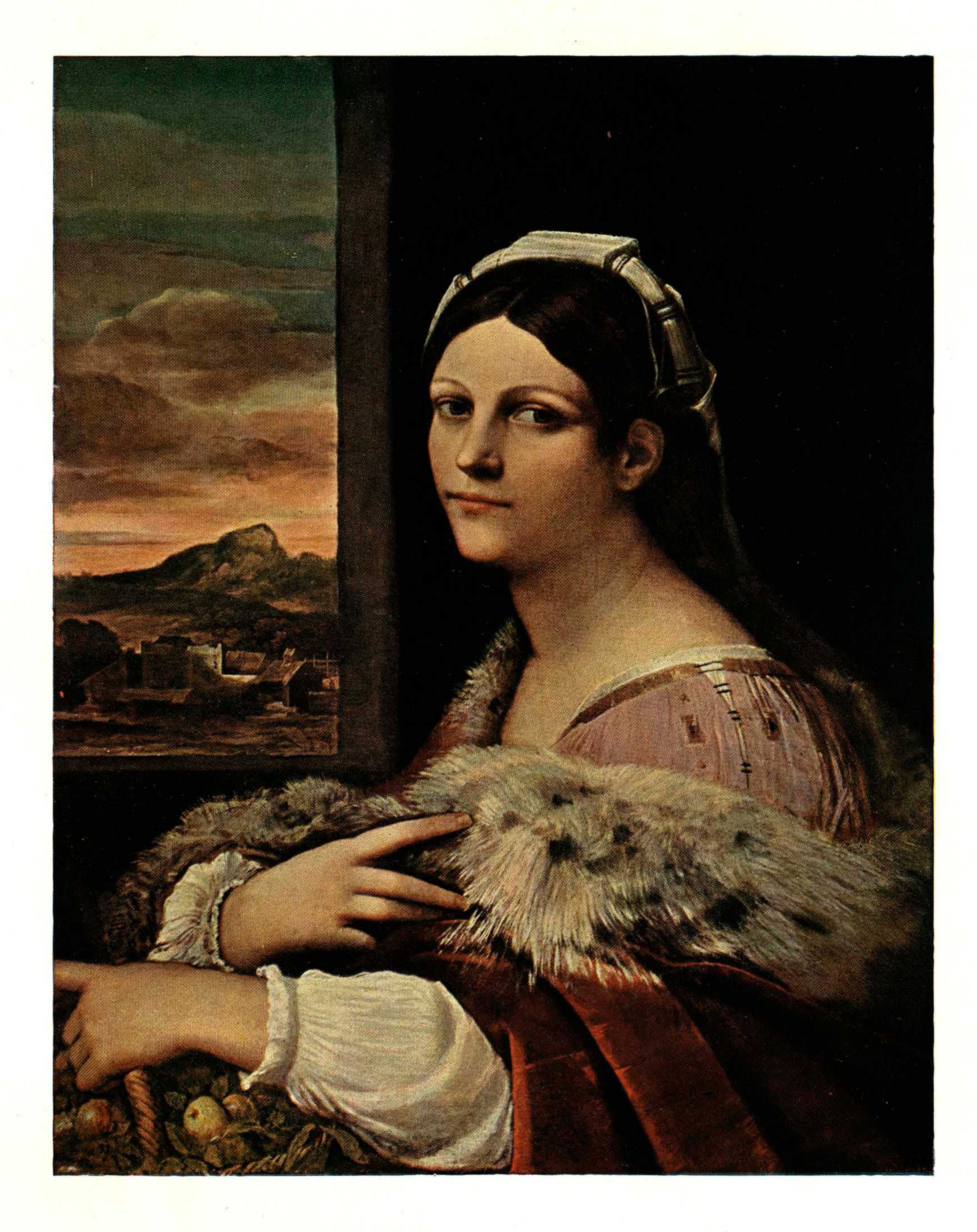
1) Ради снимка приведемъ здѣсь еще подробный отзывъ одного современнаго живописца. Израэльсъ („Испанія", Берлинъ, 1900) говоритъ объ этомъ „новомъ образцовомъ произведеніи": „Ни красота красокъ, ни художественная законченность, только мысль, душа, характеръ этого человѣка поражаютъ, плѣняютъ, увлекаютъ насъ. Здѣсь экономія свѣта и красокъ; это торжество благородства формы. Онъ высокъ ростомъ, лицо говоритъ о воздержаніи и покоѣ. Глаза глубоки и проницательны, а тусклая блѣдность худыхъ щекъ характерна для монаха и служителя церкви. Тонко изогнутый носъ свидѣтельствуетъ о благородномъ итальянскомъ происхожденіи, мягко же сомкнутыя губы о кротости и разсудительности. Въ этомъ одномъ портретѣ больше поэзіи, чѣмъ во многихъ висящихъ тамъ (Прадо) картинахъ ангеловъ и святыхъ". Названіе портрета еще точно не установлено. Предложеніе Мюнца (archivio storico dell'arte, 1890) для меня не убѣдительно. Рѣшительно неправъ Чичероне, утверждающій (на основаніи мнѣнія Пассавана), что кардиналъ Бибіена въ галлереѣ Питти „постыдная копія" мадридскаго портрета. Обѣ картины не имѣютъ никакого отношенія другъ къ другу.

обрисованными индивидуальностями. Фигура Навагеро представляетъ энергичную вертикаль съ рѣзко повернутой къ плечу головой, съ массивной ярко освѣщенной шеей и съ подчеркнутой на всемъ его костлявомъ тѣлѣ силой; все вмѣстѣ создаетъ впечатлѣніе активности, въ противоположность Беаццано, натурѣ женственной, склонной къ наслажденіямъ, характеризованной мягкимъ наклономъ головы и нѣжнымъ освѣщеніемъ.

Рафаэлю приписывали также раньше и Скрипача (прежде въ палаццо Шарра, теперь у Ротшильда въ Парижѣ); въ настоящее время его творцомъ признанъ Себастьяно (см. табл. XXXIX). Чрезвычайно привлекательна у Скрипача голова съ вопрошающимъ взглядомъ и сжатымъ ртомъ, какъ бы говорящимъ о загадкѣ жизни. Этотъ портретъ художника въ стилѣ чинквеченто интересенъ уже по сравненію съ юношескимъ автопортретомъ самого Рафаэля. Вопросъ здѣсь не только въ различіи моделей, а въ разницѣ художественной концепціи, въ новой сдержанности выраженія и чрезвычайной силѣ и вѣрности производимаго впечатлѣнія. Дать головѣ своеобразный боковой поворотъ пытался уже Рафаэль, но Себастьяно пошелъ еще дальше въ данномъ отношеніи. У него мы также видимъ легкій наклонъ, но почти незамѣтный. Распредѣленіе свѣта очень простое, одна сторона совсѣмъ въ тѣни, формы подчеркнуты энергично. Необыкновененъ контрастъ поворота головы со взглядомъ черезъ плечо, причемъ рука на переднемъ планѣ настолько приподнята, что она образуетъ рѣзко противоположную линію къ вертикали головы.

Рафаэль мало рисовалъ женскіе портреты, и прежде всего онъ не удовлетворилъ любопытства потомства, не показавъ, какова была Форнарина. Многіе портреты Себастьяно считались прежде принадлежащими Рафаэлю, изображеніе любой красивой женщины приписывали кисти послѣдняго, желая въ ней видѣть его возлюбленную. Такъ было съ молодой венеціанкой въ Трибунѣ и такъ называемой Доротеей изъ Бленгейма (Берлинъ; см. табл. въ краскахъ); въ послѣднее время критики сдѣлались, по крайней мѣрѣ, осторожнѣе въ томъ смыслѣ, что Донну Велату (Питти), безпорный оригиналъ Рафаэля, они не только считаютъ моделью сикстинской Мадонны, но видятъ въ ней и идеализированный портретъ Форнарины. Первое очевидно, за второе говоритъ старая традиція.

„Форнарина" Трибуны отъ 1512 г. нѣсколько равнодушная, венеціанская красавица; ее, во всякомъ случаѣ, далеко превосходитъ берлинская Доротея, написанная позднѣе и отличающаяся благороднымъ свободнымъ стилемъ XVI в., его плавнымъ ритмомъ и широтой движеній. Невольно приходитъ на память красавица Андреа дель Сарто (1514 г.) въ Рожденіи Маріи. Въ противоположность къ созданному Себастьяно чувственному образу, Рафаэль въ своей Доннѣ Велатѣ (см. табл. XXXIX) воплощаетъ строгій типъ женственности. Ея осанка величественна. Богатство одежды смягчается пышно падающимъ, покрывающимъ ее простымъ головнымъ платкомъ; во взглядѣ



ЖЕНСКІЙ ПОРТРЕТЪ. ДОРОТЕЯ.
Себастьяно дель Пьомбо.

ея нѣтъ ничего заискивающаго, онъ спокоенъ и ясенъ. Теплыми тонами играетъ ея тѣло на нейтральномъ фонѣ картины, побѣдоносно сверкая даже рядомъ съ бѣлымъ атласомъ. Если сравнить съ Донной Велатой болѣе ранній женскій портретъ Магдалины Дони, мы ясно поймемъ широту концепціи формъ новаго стиля, мастерское соединеніе средствъ впечатлѣнія. Весь этотъ портретъ проникнутъ человѣческимъ достоинствомъ, представленіе о которомъ было чуждо юному Рафаэлю.

Композиція Донны Велаты такъ поразительно сходна съ Доротеей, что невольно думается, не возникла ли послѣдняя какъ конкуррентная работа. Къ этимъ двумъ портретамъ хотѣлось бы присоединить третій— Красавицу изъ прежней коллекціи Шарра (теперь Ротшильдъ, Парижъ), несомнѣнно написанную молодымъ Тиціаномъ, вѣроятно въ то же время [1]). Было бы чрезвычайно любопытно поставить рядомъ эти три совершенно различныхъ типа вновь народившейся красоты чинквеченто.

Но поспѣшимъ отъ этого прообраза сикстинской Мадонны къ ней самой. Путь ведетъ чрезъ нѣсколько подготовительныхъ ступеней, и среди римскихъ алтарныхъ образовъ право быть названной первой принадлежитъ св. Цециліи.

7. Римскіе алтарные образа.

Св. Цецилія (Болонья, Пинакотека). Св. Цецилія изображена съ четырьмя другими святыми, Павломъ, Магдалиной, однимъ епископомъ (Августиномъ) и евангелистомъ Іоанномъ, и она изображена какъ равная среди нихъ, какъ сестра, а не какъ предпочтенная. Всѣ они стоятъ. Она уронила свой органъ и прислушивается къ несущемуся съ небесъ пѣнію ангеловъ. Въ этой прочувствованной фигурѣ есть несомнѣнные отзвуки умбрійскихъ мотивовъ. И все же, по сравненію съ Перуджино, насъ удивляетъ сдержанность Рафаэля. Отставленная нога Цециліи, ея приподнятая голова иначе, проще выражены, чѣмъ то сдѣлалъ бы Перуджино. Здѣсь не дышащее страстной тоской лицо съ открытыми устами, не Sentimento, которымъ увлеченъ былъ Рафаэль даже въ лондонской еще Екатеринѣ: зрѣлый художникъ разсчетливѣе, но благодаря контрастамъ выразительнѣе. Рафаэль считается съ продолжительностью производимаго картиной впечатлѣнія. Подчеркнутая мечтательность каждаго образа надоѣдаетъ. Свѣжесть картинѣ Св. Цециліи придаетъ сдержанность выраженія, допускающая дальнѣйшее нарастаніе чувства, и контрастъ, создаваемый фигурами, настроеніе которыхъ отлично отъ настроенія св. Цециліи. Такъ надо понимать Павла и Магдалину. Павелъ мужественный, сосредоточен-

1) Теперь ее приписываютъ Пальмѣ; но сходство ея съ такъ называемой „Возлюбленной" Тиціана въ Salon Carré въ Луврѣ очевидно, и потому слѣдовало бы возвратить ей прежнее имя.

ный, съ опущеннымъ внизъ взоромъ и Магдалина безразличная, нейтральная фигура. Два другихъ лица отношенія къ центральному образу не имѣютъ. Они ведутъ тихую бесѣду между собою.

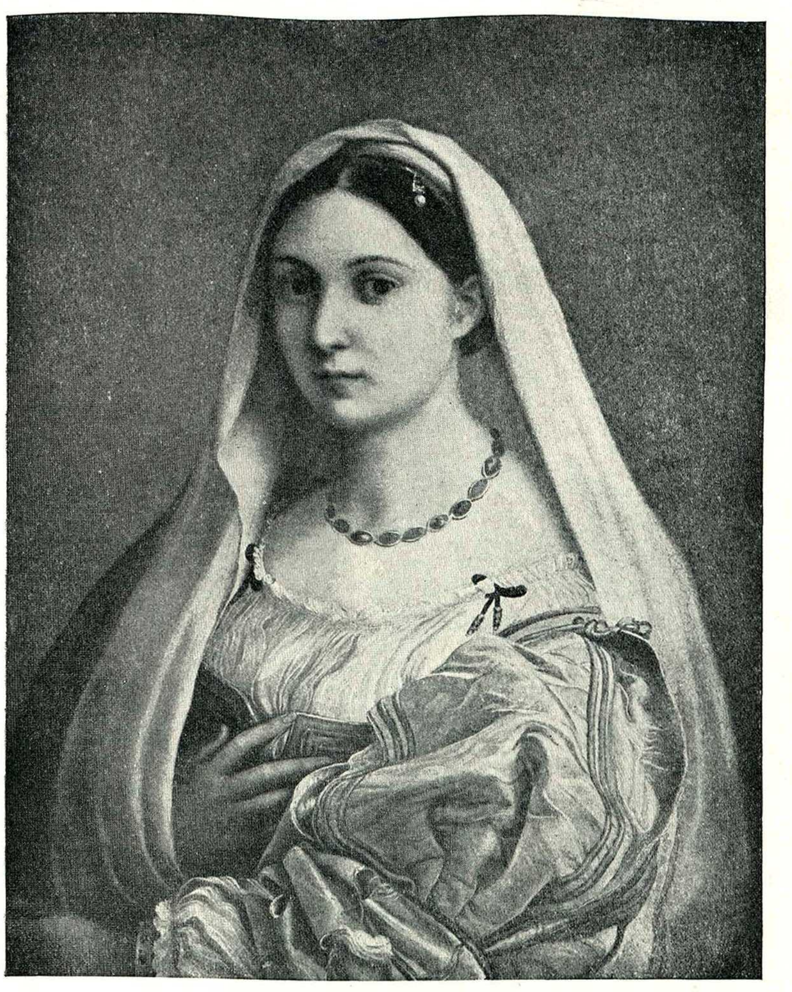
Плохую услугу оказываютъ художнику современные граверы, отдѣльно изображающіе главную фигуру. Основной тонъ настроенія, какъ и линія наклона ея головы, требуютъ дополненія. Поднятому вверхъ лицу Цециліи необходимо соотвѣтствуетъ наклонъ головы внизъ у Павла; безучастная же Магдалина образуетъ строгую вертикаль, на ряду съ которой эти отклоненія выступаютъ съ полной отчетливостью.

Дальнѣйшаго развитія контрастовъ композиціи въ позахъ фигуръ мы разсматривать не будемъ. Рафаэль еще скроменъ. Въ болѣе позднюю эпоху онъ никогда не сгруппировалъ бы пяти стоящихъ фигуръ, не обогативъ ихъ болѣе сильными контрастами движенія.

Интереснымъ варіантомъ этой композиціи является гравюра Марка Антона. Если признать ея авторомъ Рафаэля, — а иначе и быть не можетъ, — то это вѣроятно болѣе ранній набросокъ, ибо художественный разсчетъ здѣсь слабъ. Не хватаетъ именно того, что придаетъ интересъ самой картинѣ. Взглядъ Магдалины направленъ здѣсь также вверхъ, и потому она ослабляетъ значеніе главной фигуры, а два стоящихъ сзади святыхъ слишкомъ выдвигаются впередъ. Въ окончательной редакціи картина пріобрѣла характерное для прогресса художника отличіе: подчиненіе главной фигурѣ вмѣсто соподчиненія, и такой выборъ мотивовъ, при которомъ каждый изъ нихъ фигурировалъ бы только однажды и составлялъ нераздѣльную часть композиціи.

Мадонна ди Фолиньо (Римъ, Ватиканъ; см. табл. VI) была вѣроятно нарисована около 1512 года, приблизительно въ одно время съ св. Цециліей. Тема Мадонны въ славѣ старая, хотя мотивъ ея до извѣстной степени и новъ, ибо кватроченто рѣдко трактовало его. Вольнодумный вѣкъ охотнѣе видѣлъ Мадонну не высоко въ небесахъ, а на солидно стоящемъ тронѣ; настроеніе же XVI и XVII вв. избѣгало соприкосновенія земного съ небеснымъ и потому для алтарнаго образа предпочитало эту идеальную схему. Возьмемъ для сравненія картину конца кватроченто: Мадонну въ славѣ Гирландайо въ Мюнхенѣ (см. табл. XL), украшавшую нѣкогда главный алтарь въ церкви С. Марія Новелла. Здѣсь четыре святыхъ, стоящихъ внизу на землѣ, причемъ и у Гирландайо уже чувствовалась потребность дифференцировать движеніе: двое святыхъ, какъ и у Рафаэля, опустились на колѣни. Но Рафаэль настолько превосходитъ своего предшественника разносторонностью и глубиной тѣлесно-духовныхъ контрастовъ, что дальнѣйшаго сравненія быть не можетъ. Кромѣ того, Рафаэль обогатилъ картину еще одной особенностью: связью контрастовъ. Фигуры объединяются и духовностью дѣйствія; въ старомъ же алтарномъ образѣ мирились съ безучастно стоящими вокругъ святыми. Одинъ изъ колѣнопреклоненныхъ—за-

СКРИПАЧЪ.
Себастьяно дель Пьомбо.

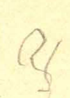


ДОННА ВЕЛАТА.
Рафаэль.

казчикъ образа; онъ необыкновенно некрасивъ, но это сглаживается грандiозной серьезностью трактовки. Онъ молится. Его патронъ, святой Iеронимъ, положивъ руку на его голову, поручаетъ его Богу. Ритуальному характеру этой молитвы превосходно противополагается пламенно устремленный къ Мадоннѣ взоръ стоящаго напротивъ Франциска, движенiемъ указывающей въ сторону руки включающаго въ свою молитву всю вѣрующую общину и являющаго собою образецъ молитвы святыхъ. Направленiе его взора не прерывается, оно съ силой ведется дальше стоящимъ за нимъ и указывающимъ вверхъ Iоанномъ.

Дискъ Мадонны трактуется живописно, хотя и не вполнѣ еще по новому; прежнiй жесткiй кругъ образуетъ теперь часть задняго плана, но вокругъ него уже волнуются облака и рѣютъ сопровождающiе Мадонну путти; кватроченто оставляло для ихъ ногъ клочекъ облачка или подножiе изъ облаковъ; въ чинквеченто они могутъ рѣзвиться въ воздухѣ какъ рыбы въ водѣ.

Особенно красивъ и богатъ мотивъ позы Мадонны. Но раньше было уже указано, что не Рафаэль создалъ его, онъ заимствовалъ его у Леонардо: дифференцировка ногъ, поворотъ верхней части корпуса и наклонъ головы взяты изъ Поклоненiя волхвовъ Леонардо. Изященъ поворотъ малютки Христа; въ особенности же мило то, что Христосъ смотритъ не на молящагося заказчика образа, какъ мать, а на мальчика, стоящаго внизу между святыми и, съ своей стороны, глядящаго наверхъ.



Къ чему въ картинѣ этотъ нагой мальчикъ съ его дощечкой? Могутъ сказать, что мотивъ дѣтской невинности во всякомъ случаѣ желателенъ рядомъ съ серьезными, тяжелыми мужскими фигурами. Но мальчикъ и кромѣ того необходимъ, какъ формально связующiй членъ. Въ картинѣ здѣсь есть пробѣлъ. Гирландайо этимъ не смущается. Стиль чинквеченто требуетъ заполненiя массъ между собою, и здѣсь необходимо нужна была горизонталь. Рафаэль, идя навстрѣчу этому требованiю, рисуетъ ангела съ незаполненной дощечкой въ рукахъ. Таковъ идеализмъ большого искусства.

Рафаэль массивнѣе Гирландайо и впечатлѣнiе отъ него длительнѣе. Его Мадонна настолько спустилась къ землѣ, что нога ея достигаетъ высоты плечъ стоящихъ фигуръ. Съ другой стороны, нижнiя фигуры подходятъ совсѣмъ къ краю: взглядъ не долженъ видѣть ландшафта за ихъ спинами, старыя картины производили благодаря этому впечатлѣнiе жидкихъ и неустойчивыхъ [1]).

Мадонна съ рыбой (Мадридъ, Прадо; см. табл. XLI). Въ Мадоннѣ съ

[1]) Кроу и Кавалькаселле считали ландшафтъ по техникѣ феррарскимъ (Доссо Досси). Быть-можетъ, и знаменитое появленiе шара на заднемъ планѣ одна изъ извѣстныхъ остроумныхъ феррарскихъ выходокъ, потому и не надо придавать ему особаго значенiя. Само собой разумѣется, что и тщательно отдѣланные кустики травы на переднемъ планѣ не принадлежатъ кисти Рафаэля.

рыбой мы имѣемъ римскую редакцію Рафаэля старой темы Маріи на тронѣ. Рафаэлю была заказана Марія съ двумя святыми, Іеронимомъ и архангеломъ Рафаиломъ. Аттрибутомъ послѣдняго всегда служилъ отрокъ Товія съ рыбой въ рукѣ. Прежде этотъ отрокъ затеривался въ сторонѣ и казался лишнимъ въ картинѣ. Рафаэль дѣлаетъ его центромъ дѣйствія, и старый образъ Маріи-заступницы превращается въ повѣствовательную картину: ангелъ приводитъ Товію къ Мадоннѣ. Искать особаго смысла здѣсь не слѣдуетъ, такова тенденція искусства Рафаэля, стремившагося все сводить къ живымъ отношеніямъ. Іеронимъ стоитъ на колѣняхъ по другую сторону трона и, оторвавшись отъ чтенія, смотритъ на группу съ ангеломъ. Дитя-Іисусъ, повидимому, былъ обращенъ къ нему, теперь Онъ повернулся къ вновь пришедшимъ и по-дѣтски тянется къ нимъ, въ то время, какъ другая рука лежитъ еще на книгѣ старца. Очень серьезная и изящная Марія смотритъ внизъ на Товію, не наклоняя головы. Она образуетъ въ композиціи строгую вертикаль. Робко приближающійся мальчикъ и дивной красы ангелъ, совершенно въ духѣ Леонардо, образуютъ неподражаемую художественную группу. Поднятый взоръ молящихъ о покровительствѣ глазъ ангела существенно усиливается идущей въ томъ же направленіи діагональю зеленаго занавѣса; этотъ послѣдній, рѣзко выдѣляясь на свѣтломъ небѣ, составляетъ единственное украшеніе чрезвычайно упрощенной композиціи. Архитектура трона проста, во вкусѣ Перуджино. Богатство картины создается объединенностью всѣхъ движеній и тѣсной сплоченностью фигуръ. Въ послѣднее время Фриццони установилъ, что картина не была написана Рафаэлемъ; тѣмъ не менѣе, совершенство замкнутости ея композиціи не оставляетъ сомнѣній въ томъ, что Рафаэль до конца наблюдалъ за ея исполненіемъ.

С и к с т и н с к а я М а д о н н а (Дрезденъ; см. табл. въ краскахъ). Не сидящей на облакахъ, какъ Мадонна въ Фолиньо, а стройно выпрямившейся и идущей по облакамъ, какъ явленіе, доступное міру только на мгновенье, нарисовалъ Рафаэль Мадонну для картезіанцевъ въ Піаченцѣ, изобразивъ ее вмѣстѣ съ Варварой и папой Сикстомъ, откуда и ея названіе Сикстинской. Такъ какъ о качествахъ этой композиціи говорилось уже очень много, то я укажу лишь на нѣкоторые пункты.

Всегда производятъ непріятное впечатлѣніе фигуры, выступающія изъ картины и какъ бы отдѣляющіяся отъ нея навстрѣчу зрителю. Нѣкоторые современные мастера прибѣгаютъ къ такой грубости воздѣйствія. Рафаэль всѣми средствами стремился пріостановить это движеніе, задержать его въ опредѣленныхъ рамкахъ. Не трудно понять, какимъ путемъ онъ этого достигъ.

Мотивъ движенія — удивительно легкая, какъ бы парящая, походка Мадонны. Анализъ особыхъ отношеній равновѣсія въ этой фигурѣ, какъ и анализъ веденія линій далеко развѣвающагося плаща и убѣгающаго назадъ края платья объясняютъ намъ чудо мастера только отчасти;

СИКСТИНСКАЯ МАДОННА.
Рафаэль.

рыбой мы имѣемъ римскую редакцію Рафаэля старой темы Маріи на тронѣ. Рафаэлю была заказана Марія съ двумя святыми, Іеронимомъ и архангеломъ Рафаиломъ. Аттрибутомъ послѣдняго всегда служилъ отрокъ Товія съ рыбой въ рукѣ. Прежде этотъ отрокъ затеривался въ сторонѣ и казался лишнимъ въ картинѣ. Рафаэль дѣлаетъ его центромъ дѣйствія, и старый образъ Маріи-заступницы превращается въ повѣствовательную картину: ангелъ приводитъ Товію къ Мадоннѣ. Искать особаго смысла здѣсь не слѣдуетъ, такова тенденція искусства Рафаэля, стремившагося все сводить къ живымъ отношеніямъ. Іеронимъ стоитъ на колѣняхъ по другую сторону трона и, оторвавшись отъ чтенія, смотритъ на группу съ ангеломъ. Дитя-Іисусъ, повидимому, былъ обращенъ къ нему, теперь Онъ повернулся къ вновь пришедшимъ и по-дѣтски тянется къ нимъ, въ то время, какъ другая рука лежитъ еще на книгѣ старца. Очень серьезная и изящная Марія смотритъ внизъ на Товію, не наклоняя головы. Она образуетъ въ композиціи строгую вертикаль. Рядомъ преклоняющійся мальчикъ и дивной красы ангелъ, совершенно въ духѣ Леонардо, образуютъ неподражаемую художественную группу. Поднятый взоръ молящаго о покровительствѣ глазъ ангела существенно усиливается идущей въ томъ же направленіи діагональю зеленаго занавѣса; этотъ послѣдній, рѣзко выдѣляясь на свѣтломъ небѣ, составляетъ единственное украшеніе чрезвычайно упрощенной композиціи. Архитектура трона проста, во вкусѣ Перуджино. Богатство картины создается объединенностью всѣхъ движеній и тѣсной сплоченностью фигуръ. Въ послѣднее время Фриццони установилъ, что картина не была написана Рафаэлемъ; тѣмъ не менѣе, совершенство замкнутости ея композиціи не оставляетъ сомнѣній въ томъ, что Рафаэль до конца наблюдалъ за ея исполненіемъ.

Сикстинская Мадонна (Дрезденъ; см. табл. въ краскахъ). Не сидящей на облакахъ, какъ Мадонна въ Фолиньо, а стройно выпрямившейся и идущей по облакамъ, какъ явленіе, доступное міру только на мгновенье, нарисовалъ Рафаэль Мадонну для картезіанцевъ въ Піаченцѣ, изобразивъ ее вмѣстѣ съ Варварой и папой Сикстомъ, откуда и ея названіе Сикстинской. Такъ какъ о качествахъ этой композиціи говорилось уже очень много, то я укажу лишь на нѣкоторые пункты.

Всегда производятъ непріятное впечатлѣніе фигуры, выступающія изъ картины и какъ бы отдѣляющіяся отъ нея навстрѣчу зрителю. Нѣкоторые современные мастера прибѣгаютъ къ такой грубости воздѣйствія. Рафаэль всѣми средствами стремился пріостановить это движеніе, задержать его въ опредѣленныхъ границахъ. Не трудно понять, какимъ путемъ онъ этого достигъ.

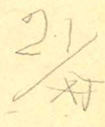
Мотивъ движенія — удивительно легкая, какъ бы парящая, походка Мадонны. Анализъ особыхъ отношеній равновѣсія въ этой фигурѣ, какъ и анализъ веденія линій далеко развѣвающагося плаща и убѣгающаго назадъ края платья объясняютъ намъ чудо мастера только отчасти;

СИКСТИНСКАЯ МАДОННА.
Рафаэль.

важно, что святые слѣва и справа не стоятъ на облакахъ на колѣняхъ, а погружаются въ облака, и что ноги идущей Мадонны остаются въ тѣни, тогда какъ свѣтъ падаетъ лишь на бѣлыя волны облаковъ внизу, благодаря чему усиливается впечатлѣніе паренія.

Все построено на очень выгодныхъ для центральной фигуры контрастахъ. Одна она стоитъ, другія опустились на колѣни и притомъ на болѣе глубокомъ планѣ [1]); одна она является во всю ширину строгой вертикалью, всей массой, всей ясностью силуэта вырисовываясь на свѣтломъ фонѣ; другіе соединяются со стѣной, но масса ихъ, какъ и ихъ костюмы, дробятся, положеніе не самостоятельно, они существуютъ только ради срединнаго образа, за которымъ сохраняются величайшая ясность и мощь. Этотъ образъ является нормой, боковыя фигуры отступленіями, но такими, которыя также подчинены скрытому закону. Очевидный разсчетъ въ слѣдующемъ: направленному вверхъ взгляду папы долженъ соотвѣтствовать опущенный взоръ Варвары; движенію его руки, указывающей на что-то внѣ картины,—сосредоточенное движеніе рукъ Варвары [2]). Ничто не случайно въ этой картинѣ. Папа смотритъ вверхъ на Мадонну, Варвара на дѣтей внизу; такимъ образомъ, и взглядъ зрителя тотчасъ же получаетъ вѣрное направленіе.

Маріи придана почти архитектоническая сила облика; нечего и говорить, какое удивительное впечатлѣніе производитъ при этомъ тѣнь смущенія на ея лицѣ. Она лишь носительница, а Богъ то дитя, которое она несетъ на своихъ рукахъ. Она несетъ его не потому, что Онъ не могъ бы идти, а потому, что Онъ—Царь. Развитіе Его тѣла превышаетъ обычную человѣческую норму, въ Его позѣ есть что-то героическое. Мальчикъ не благословляетъ, но смотритъ на людей не по-дѣтски. Онъ смотритъ пристально, а дѣтямъ это не свойственно. Его волосы спутаны и растрепаны какъ у пророка.



Два ангела у нижняго края придаютъ естественный характеръ явленію сверхъестественному. Замѣтилъ ли кто-нибудь, что у старшаго изъ нихъ только одно крыло? Рафаэль боялся пересѣченія, онъ не хотѣлъ слишкомъ массивно закончить внизу. Эта вольность допускалась классическимъ стилемъ.

Картина должна висѣть высоко; надо, чтобы Мадонна шла сверху; если она виситъ низко, впечатлѣніе теряется. Дрезденская рама нѣсколько тяжела для нея: фигуры значительно выиграли бы безъ большихъ пилястровъ [3]).

---

1) Сравнить съ построеніемъ Альбертинелли въ Луврской Мадоннѣ 1506 г.; во всѣхъ отношеніяхъ очень поучительная параллель для Сикстинской Мадонны (см. табл. XLII).

2) Подготовительныя ступени представляютъ двѣ женскія фигуры на картинѣ Бога-Отца Фра Бартоломмео въ Луккѣ отъ 1509 г.

3) Сикстинская Мадонна, какъ извѣстно, много разъ и хорошо гравировалась, прежде всѣхъ Ф. Мюллеромъ (1815); его превосходнѣйшей гравюрѣ и теперь среди всѣхъ подра-

Преображеніе (Ватиканъ; см. табл. XLIV). Картина Преображенія представляетъ собою двойную сцену: Преображеніе совершается наверху, внизу приводятъ бѣсноватаго мальчика. Соединеніе ненормальное. Рафаэль выбралъ эту тему только разъ, и ею онъ сказалъ свое послѣднее слово большого стиля повѣствовательной живописи.

Сцена Преображенія была всегда трудной темой: въ ней три прямо стоящихъ человѣка и три другихъ, полулежащихъ у ихъ ногъ. Несмотря на все очарованіе красокъ и деталей, въ добросовѣстно задуманномъ Преображеніи Беллини въ Неаполитанскомъ музеѣ (см. табл. XLIII), нельзя не замѣтить трудностей, испытываемыхъ здѣсь художникомъ, когда онъ у ногъ лучезарнаго преображеннаго Іисуса и его спутниковъ долженъ былъ расположить три неопредѣленныхъ массы его ослѣпленныхъ учениковъ. Существовала болѣе старая идеальная схема, гдѣ Іисусъ не стоялъ на землѣ, но въ славѣ былъ приподнятъ надъ землею. Такъ написалъ эту сцену и Перуджино въ мѣняльнѣ въ Перуджѣ. Очевидно, что въ формальномъ отношеніи этимъ много выигрывалось. Но съ самаго начала не могло быть и вопроса въ томъ, какой типъ выберетъ Рафаэль: повышенность чувства требовала чудеснаго. Жестъ широко раскрытыхъ рукъ онъ нашелъ у предшественниковъ, но онъ ни у кого не могъ позаимствовать паренія въ воздухѣ и внутренняго одухотворенія. Увлекаемые полетомъ Христа, обращенные къ нему и зависимые отъ него, поднимаются также Моисей и Илія. Христосъ источникъ силы и центръ свѣта. Другіе находятся лишь у предѣловъ свѣта, окружающаго Спасителя. Ученики внизу замыкаютъ кругъ. Рафаэль взялъ для нихъ сильно уменьшенный масштабъ, чтобы, такимъ образомъ, слить ихъ совсѣмъ съ землей. Это уже не лишніе, самостоятельные образы; они необходимы въ кругѣ, который создаетъ вокругъ себя преобразившійся Спаситель. Только благодаря противоположенію ихъ напряженной скованности пріобрѣтаетъ абсолютную свободу и легкость парящая фигура. Если бы Рафаэль ничего другого не оставилъ міру, кромѣ этой группы, то она была бы совершеннымъ памятникомъ его пониманія искусства.

жаній принадлежитъ пальма первенства. Выраженіе лицъ близко къ оригиналу, и сама гравюра прекраснаго мягкаго тона (копія съ нея Нордгейма). Потомъ за ту же задачу принялся Стейнла (1848). Онъ первый передаетъ правильно верхній край картины (палку для занавѣса). Несмотря на улучшеніе отдѣльныхъ деталей, у него все-таки нѣтъ преимуществъ Мюллера. Съ этимъ послѣднимъ можно было бы сравнить только гравюру І. Келлера (1871). Очень скромными средствами ему удается выразить мерцаніе призрачнаго явленія. Болѣе поздніе граверы, вѣроятно, скажутъ, что опредѣленность формъ оригинала слишкомъ потеряла отъ этого. Мандель приложилъ величайшія усилія, чтобы овладѣть выразительнымъ рисункомъ Рафаэля. Онъ извлекъ изъ картины неожиданное богатство формальнаго содержанія, но очарованіе цѣлаго пострадало, а мѣстами благодаря крайней добросовѣстности оно стало безобразнымъ. Вмѣсто воздушно легкихъ облаковъ Мандель даетъ размазанную дождевую тучу. Кольшейнъ, наконецъ, въ послѣднее время работалъ въ другомъ еще направленіи: онъ усиливалъ явленіе свѣта и мерцаніе замѣнилъ пламенемъ, благодаря чему произвольно отдаляется отъ впечатлѣнія, котораго искалъ Рафаэль.

МАДОННА ВЪ СЛАВѢ.
Гирландайо.

Какъ притупилось уже чувство мѣры и разсчета у болонскихъ академиковъ, желавшихъ продолжать традиціи классическаго періода. Христосъ съ высоты ведетъ бесѣду съ учениками, Онъ втиснутъ между растопыренными фигурами сидящихъ Моисея и Иліи; внизу геркулесоподобные ученики, съ грубой преувеличенностью жеста и положенія, таково Преображеніе Людовика Каррачи въ болонской Пинакотекѣ (см. табл. XLV).

Но Рафаэль не хотѣлъ закончить группой Преображенія, его чутье требовало контраста, сильнаго противовѣса, и онъ нашелъ его въ исторіи бѣсноватаго мальчика, о которомъ непосредственно за Преображеніемъ повѣствуетъ евангеліе Матѳея. Рафаэль послѣдовательно развиваетъ здѣсь принципы композиціи, примѣненные имъ въ станцѣ Иліодора. Наверху тишина, торжественность, небесное одушевленіе; внизу шумная сутолока, земное горе.

Тѣсной толпою стоятъ апостолы; группы не ясны, движенія рѣзки; главный мотивъ—проходящая черезъ толпу діагональю дорога. Масштабъ фигуръ здѣсь крупнѣе, чѣмъ наверху, но онъ не вредитъ сценѣ Преображенія, геометрическая ясность построенія торжествуетъ надъ шумящей толпой.

Рафаэль оставилъ картину не оконченной; многія частности въ ней ужасны по формѣ, во всей картинѣ непріятенъ колоритъ, но главной мыслью былъ разсчетъ, построенный на сильныхъ контрастахъ.

Одновременно въ Венеціи Тиціанъ написалъ Вознесеніе Дѣвы (1518). Разсчетъ здѣсь другой, но принципіально сходный. Апостолы образуютъ внизу замкнутую стѣну, нѣчто въ родѣ цоколя, гдѣ отдѣльныя лица значенія не имѣютъ; надъ ними стоитъ Марія въ большомъ кругѣ, верхній край котораго совпадаетъ съ заканчивающей картину полукруглой рамой. Можно было бы спросить, почему и Рафаэль не закончилъ Преображенія полукругомъ? Быть-можетъ, онъ боялся, что Христосъ слишкомъ поднимется вверхъ.

Руки учениковъ, дописывавшихъ Преображеніе, работали и въ другомъ мѣстѣ подъ именемъ мастера. Лишь въ послѣднее время сдѣлана попытка освободить Рафаэля отъ этого сліянія. Произведенія мастерской Рафаэля своими рѣзкими красками, неблагородствомъ концепціи, неправдоподобностью жестовъ и своей несоразмѣрностью принадлежатъ большею частью къ непріятнѣйшимъ произведеніямъ живописи.

Понятенъ гнѣвъ Себастьяно противъ подобныхъ людей, ставшихъ на его пути въ Римѣ. Себастьяно былъ одно время враждебно настроеннымъ соперникомъ Рафаэля, но его талантъ дѣйствительно давалъ ему право претендовать на лучшіе заказы. Онъ никогда не умѣлъ освободиться отъ нѣкоторой венеціанской робости. Живя въ монументальномъ Римѣ, онъ все еще придерживается схемы полуфигурныхъ картинъ и не владѣетъ въ совершенствѣ человѣческимъ тѣломъ. Ему не хватаетъ также закончен-

наго чувства пространства, онъ легко запутывается, создаетъ тѣсноты и неясности. Но онъ обладаетъ истиннымъ величіемъ художественныхъ концепцій. Какъ портретистъ, онъ безусловно стоитъ среди первоклассныхъ художниковъ; въ историческихъ же картинахъ, онъ достигаетъ иногда такой мощи выраженія, что его можно сравнить только съ Микеланджело. Неизвѣстно, конечно, много ли заимствовалъ онъ отъ этого послѣдняго. Его Бичеваніе Христа въ Санъ-Пьетро, въ Монторіо, въ Римѣ и Оплакиваніе въ Витербо принадлежатъ къ грандіознѣйшимъ твореніямъ золотого вѣка. Я не ставлю такъ же высоко его Воскрешенія Лазаря, которымъ онъ конкурировалъ съ Преображеніемъ Рафаэля: Себастьяно лучше удаются композиции съ немногими фигурами, чѣмъ изображенія массъ; всего же лучше онъ въ полуфигурныхъ картинахъ. Благородство его стиля особенно ярко сказывается въ Луврскомъ Посѣщеніи (см. табл. LV); рядомъ съ нимъ Посѣщеніе въ Прадо школы Рафаэля, несмотря на большой размѣръ фигуръ, кажется ординарнымъ [1]). Также Несеніе креста въ Мадридѣ (повтореніе въ Дрезденѣ) выразительностью главной фигуры превосходитъ Страдальца въ Спазимо Рафаэля (Прадо) [2]).

Если бы рядомъ съ двумя великими именами въ Римѣ можно было назвать кого-нибудь еще, то только Себастьяно; онъ производитъ впечатлѣніе человѣка, предназначеннаго къ великому, но которому не была дана возможность развить себя, онъ не сдѣлалъ изъ своего таланта всего того, что могъ бы сдѣлать. Себастьяно не хватаетъ святого воодушевленія творчества, и въ этомъ онъ антиподъ Рафаэля, существеннымъ качествомъ котораго Микеланджело считалъ прилежаніе. Подъ прилежаніемъ онъ, очевидно, понималъ способность въ каждой новой задачѣ развивать въ себѣ новую силу.

---

1) Композиція, отличающаяся большой бѣдностью, не можетъ быть взята съ наброска Рафаэля. Ср. Dolmayr (стр. 344: о Пенни). Духовное содержаніе лицъ таково, что я не постигаю здѣсь высокой оцѣнки Буркгардта (Beiträge, стр. 110).

2) Эта знаменитая картина не только не написана Рафаэлемъ, но и сама редакція ея принадлежитъ другому художнику. Главный мотивъ глядящаго назадъ черезъ плечо Христа поразительный, и онъ принадлежитъ Рафаэлю, какъ и общее развитіе шествія; но рядомъ видны такія несовершенства рисунка, группировокъ, столько неясностей, что это совершенно не допускаетъ личнаго участія мастера въ общей композиціи.

V. Фра Бартоломмео.

1475—1517.

Въ лицѣ Фра Бартоломмео поздній Ренессансъ имѣетъ типъ монаха-художника.

Онъ слышалъ Савонаролу, онъ видѣлъ его смерть — и это было великое событіе его юности. Послѣ того онъ удалился въ монастырь и одно время совсѣмъ не занимался живописью. Вѣроятно, такое рѣшеніе далось ему не легко, ибо у него больше, чѣмъ у другихъ, чувствуется потребность говорить въ образахъ. Особенно многаго ему сказать было нечего, но мысль, которая его одушевляла, была великая мысль. Ученикъ Савонаролы носилъ въ себѣ идеалъ могучей простоты, грандіозностью котораго онъ хотѣлъ сокрушить свѣтскую суетность и мелочную вычурность флорентійскихъ церковныхъ картинъ. Онъ не фанатикъ, не озлобленный аскетъ, — онъ поетъ ликующія пѣсни побѣды. Надо его видѣть въ его церковныхъ картинахъ, гдѣ вокругъ возсѣдающей Мадонны стоятъ сплошными группами святые! Тамъ онъ говоритъ громко и патетично. Тяжеловѣсныя массы, сдерживаемыя вмѣстѣ строгимъ закономъ, грандіозные контрасты направленія и могучій размахъ общаго движенія — вотъ его элементы. Это стиль, который обитаетъ подъ обширными, гулкими сводами зданій зрѣлаго Ренессанса.

Природа дала ему чувство значительнаго, пониманіе величественнаго жеста, торжественнаго одѣянія, великолѣпной волнистой линіи. Что можетъ сравниться съ его Себастьяномъ по вдохновенной красотѣ, и гдѣ во Флоренціи найдете вы что-либо подобное жесту его воскресшаго Спасителя? Сильная тѣлесность образовъ не даетъ его паѳосу стать безсодержательнымъ. Его евангелисты — мужчины съ воловьей шеей. Кто стоитъ, стоитъ непоколебимо, а кто держитъ, держитъ крѣпко. Онъ требуетъ колоссальнаго, какъ нормальной величины, и, желая придать своимъ картинамъ сильнѣйшій пластическій эффектъ, такъ усиливаетъ густоту тѣней и фоновъ, что въ настоящее время вообще невозможно болѣе наслаждаться многими изъ нихъ благодаря ихъ потемнѣнію.

Дѣйствительное и индивидуальное лишь наполовину владѣли его интересомъ. Онъ человѣкъ цѣлаго, не единичнаго. Нагое тѣло трактуется только поверхностно, такъ какъ художникъ въ главномъ разсчитываетъ на

впечатлѣніе мотива движенія и линіи. Значеніе характеровъ всегда въ серьезности ощущенія; однако, и здѣсь онъ почти не идетъ далѣе общихъ чертъ. Но невольно примиряешься съ этимъ общимъ характеромъ, такъ какъ увлекаетъ его манера, и сквозь ритмъ его композиции чувствуется его личность. Лишь въ двухъ-трехъ случаяхъ теряетъ онъ самого себя, напримѣръ, въ сидячихъ героическихъ фигурахъ пророковъ. Вліяніе Микеланджело мгновенно сбило и его съ толку, и тамъ, гдѣ онъ хочетъ конкурировать съ движеніями этого гиганта, онъ становится пустымъ и неправдивымъ.

Понятно, что изъ старшихъ художниковъ Перуджино съ его простотой долженъ былъ стоять къ нему всего ближе. У него Фра Бартоломмео находилъ то, чего искалъ: отказъ отъ повѣствовательныхъ деталей, тихія залы, сосредоточенное выраженіе. Даже въ красотѣ движенія онъ примыкаетъ къ Перуджино, но привноситъ сюда отъ себя индивидуальное чувство силы, массы и замкнутости контура. Перуджино сейчасъ же кажется мелочнымъ и вычурнымъ рядомъ съ нимъ.

Что же касается тѣхъ сторонъ его широкаго живописнаго стиля, которыя идутъ отъ Леонардо, и того, какую лепту онъ внесъ въ трактовку свѣтотѣни и въ ея многочисленныя развѣтвленія, то это должно быть предметомъ монографическаго изслѣдованія. Послѣднему же придется дать отдѣльный отчетъ о вліяніи Венеціи, куда монаха привело путешествіе въ 1508 г. Онъ увидѣлъ тамъ уже въ полномъ расцвѣтѣ широкую живописную манеру и нашелъ у Беллини такое художественное пониманіе и такое чувство красоты, которое должно было коснуться его какъ откровеніе. Къ этому и намъ придется вернуться.

По Страшному суду (госпиталь Санта Марія Нуова), возникшему еще въ предшествовавшемъ столѣтіи, не легко предсказать будущее развитіе Бартоломмео. Верхняя группа, выполненная имъ однимъ, страдаетъ разбросанностью, главная фигура Спасителя черезчуръ мала, а отъ ведущихъ въ глубь рядовъ сидящихъ святыхъ, отъ тѣснаго наслоенія и плотно сдвинутыхъ одна къ другой головъ еще вѣетъ стариной и сухостью. Если и справедливо утвержденіе, будто эта композиція послужила образцомъ для Рафаэлевой Disputa, то сравненіе прекрасно показываетъ, что собственно далъ Рафаэль, и какія препятствія онъ преодолѣлъ. Разбросанность цѣлаго и отодвинутость главной фигуры—вотъ слабости, которыя встрѣчаются именно въ такой формѣ въ первоначальныхъ набросkахъ къ Disputa и лишь постепенно преодолѣваются Рафаэлемъ. Напротивъ, ясное развитіе фигуръ сидящихъ святыхъ съ самаго начала не представляло для Рафаэля никакихъ трудностей: онъ раздѣлялъ съ Перуджино вкусъ къ ясному построенію и удобную группировку фигуръ другъ рядомъ съ другомъ, тогда какъ всѣ флорентинцы навязываютъ зрителю задачу самому разбираться въ тѣсно сдвинутыхъ рядахъ безчисленныхъ головъ.

Но уже въ Явленіи Маріи св. Бернарду (1506; Флоренція, Ака-

МАДОННА СЪ РЫБОЙ.

Рафаэль.

демія; см. табл. XLVI) слышится иная рѣчь. Это первая картина, написанная Бартоломмео-монахомъ. Нельзя сказать, что она пріятна, притомъ же ея теперешній видъ заставляетъ желать многаго,—но это картина, которая производитъ впечатлѣніе. Явленіе Маріи дано непривычнымъ образомъ. Это уже не нѣжная, робкая женщина Филиппино, подходящая къ пюпитру благочестиваго человѣка и кладущая ему руку на плечо; нѣтъ,—это неземное явленіе, которое слетаетъ съ неба на землю въ торжественныхъ волнахъ плаща въ сопровожденіи тѣснаго и массивнаго хора ангеловъ, преисполненныхъ набожности и благоговѣнія. Филиппино написалъ полузастѣнчивыхъ, полулюбопытныхъ дѣвочекъ, которыя пришли въ гости; Бартоломмео же не хочетъ, чтобы зритель улыбался, онъ стремится внушить ему чувство набожности. Къ сожалѣнію, некрасивость его ангеловъ такъ велика, что послѣднее не удается художнику. Святой принимаетъ чудо съ благоговѣйнымъ изумленіемъ, и это впечатлѣніе передано такъ прекрасно, что рядомъ съ нимъ Филиппино кажется банальнымъ, и самъ Перуджино, въ своей мюнхенской картинѣ, равнодушнымъ. Бѣлое одѣяніе, влачащееся и массивное, такъ же являетъ новое величіе въ линіи.

Ландшафтный и архитектурный аккомпаниментъ еще юношески неувѣренъ. Пространство въ общемъ тѣсно, такъ что явленіе Маріи давитъ.

Три года спустя вдохновеніе, породившее св. Бернарда еще разъ, вспыхнуло мощными огнями въ картинѣ Богъ-Отецъ съ двумя колѣнопреклоненными женскими фигурами (1509 г.; Лукка. Академія), гдѣ погруженная въ экстазъ Екатерина Сіенская повторяетъ старый мотивъ въ болѣе значительной и страстной формѣ. Поворотъ головы (съ убѣгающимъ профилемъ) и выдвинутость тѣла усиливаютъ при этомъ впечатлѣніе въ томъ же смыслѣ, какъ и движеніе вздувшагося темнаго орденскаго платья, которое является въ высшей степени удачнымъ переложеніемъ внутренняго возбужденія во внѣшнюю, охваченную движеніемъ форму. Другая святая, Магдалина, остается совершенно спокойной. Она несетъ передъ собой, согласно ритуалу, сосудъ съ благовоніями и придерживаетъ высоко передъ грудью конецъ плаща, въ то время какъ опущенный взоръ ея покоится на молящихся. Это тотъ родъ экономіи контрастовъ, какой Рафаэль впослѣдствіи повторяетъ въ сикстинской Мадоннѣ. Обѣ фигуры стоятъ на колѣняхъ, но не на землѣ, а на облакахъ, и Бартоломмео вставляетъ ихъ въ архитектоническую раму двухъ пилястровъ. Въ глубинѣ взоръ уходитъ въ даль плоскаго, молчаливаго пейзажа. Тихая линія горизонта и большое пространство воздуха производятъ удивительно торжественное впечатлѣніе. Вспоминаются подобные же замыслы у Перуджино; однако, пожалуй, здѣсь нашли свой отзвукъ скорѣе венеціанскія впечатлѣнія. По сравненію съ неуравновѣшенной переполненностью флорентинцевъ картина поражаетъ новизной своихъ идеаловъ.

Тамъ, гдѣ Бартоломмео берется за обычное изображенiе Марiи со Святыми, какова, напримѣръ, удивительно написанная картина 1508 г. въ соборѣ города Лукки [1]), тамъ онъ снова, совершенно въ духѣ Перуджино, прежде всего заботится объ упрощенiи явленiя: гладкiя одежды, молчаливый фонъ и простой кубикъ вмѣсто трона. Но онъ идетъ далѣе Перуджино и даетъ болѣе сильное движенiе, болѣе полныя тѣла и болѣе замкнутый контуръ. Его линiя округла, волниста и чужда всякаго жесткаго движенiя. Какъ прiятно сочетаются вмѣстѣ силуэты Марiи и Стефана [2]). Еще немного вѣетъ стариной отъ равномѣрнаго заполненiя плоскости, но новое пониманiе массы придвигаетъ стоящiя фигуры совсѣмъ близко къ краю, и картина удачно обрамляется двумя боковыми пилястрами, тогда какъ болѣе раннiе художники въ такихъ случахъ еще разъ открывали взору свободное пространство между колонной и краемъ.

Но въ алтарной картинѣ у Бартоломмео нарастаютъ все болѣе могучiе аккорды, и въ сочетанiяхъ фигуръ онъ находитъ все болѣе пышные ритмы. Онъ умѣетъ подчинить свои сонмы основному руководящему мотиву, мощныя группы свѣтлаго и темнаго дѣйствуютъ контрастирующимъ образомъ, при всей наполненности его картины остаются широкими и просторными. Наисовершеннѣйшее выраженiе это искусство нашло въ Обрученiи св. Екатерины (Питти) и въ картонѣ патрона Флоренцiи съ св. Анной; оба возникли около 1512 г.

Пространство въ этихъ картинахъ замкнуто. Художникъ ищетъ темнаго фона, такъ какъ настроенiе не вынесло бы открытаго, развлекающаго ландшафта и требуетъ сопровожденiя тяжелой, серьезной архитектуры. Часто мотивомъ ему служитъ большая, пустая, полукруглая ниша: форма, влiянiе которой онъ, быть-можетъ, ощутилъ въ Венецiи. Ея богатство заключается въ тѣняхъ купола. Бартоломмео вполнѣ отрекается отъ красочности, подобно самимъ венецiанцамъ, перешедшимъ въ XVI вѣкѣ отъ пестроты къ нейтральнымъ тонамъ.

Чтобы добиться подвижной линiи для фигуръ, Бартоломмео строитъ отъ передняго плана нѣсколько ступеней вверхъ ко второму плану. Это мотивъ лѣстницы, примѣненный въ самомъ широкомъ стилѣ Рафаэлемъ въ Аѳинской школѣ и ставшiй неизбѣжнымъ для многофигурной заалтарной картины отвлеченнаго характера.

При этомъ точка зрѣнiя взята повсюду глубоко, такъ что заднiя фигуры осѣдаютъ. Очевидно, хотя приблизительно да имѣлась въ виду естественная точка зрѣнiя зрителя въ церкви. Богатая сильными ударенiями композицiя Бартоломмео извлекаетъ особую выгоду изъ этой перспективы.

---

[1]) Флорентинскому искусству онъ привезъ въ видѣ подарка изъ путешествiя въ Венецiю играющаго на лютнѣ путто.

[2]) Лишенные вкуса гравировальщики, въ родѣ Iези, изъ произвольнаго стремленiя къ прикрашиванiю, выдвинули Мадонну кверху, чѣмъ нарушили гармонiю всей линейной структуры. По этой гравюрѣ воспроизведенъ и политипажъ въ „Живописи“ Вольтманъ-Верманъ.

Мадонна съ двумя колѣнопреклоненными святыми.
Альбертинелли.

АЛЛЕГОРІЯ.
Филиппино Липпи.

Подниманіе и опусканіе ритмической темы выступаетъ очень ясно. При всемъ богатствѣ Бартоломмео никогда не дѣйствуетъ безпокойно и сбивчиво; онъ строитъ свои картины по ясному закону, и истинные носители композиціи тотчасъ же бросаются въ глаза.

Въ этомъ Обрученіи св. Екатерины[1]) (см. табл. XLVII) правая угловая фигура особенно характерный типъ богатаго движенія XVI столѣтія, усвоеннаго Понтормо и Андреа дель Сарто. Высоко поставленная нога, выступающая рука, контрастирующій поворотъ головы. Всѣ жесты схватыванія и всѣ повороты отличаются большой энергіей. Эта эпоха охотно показывала мускулы и суставы, поэтому рука обнажена до локтя. Начало положено Микеланджело. Онъ, правда, нарисовалъ бы иначе эту руку: кисть мало выразительна.

Святой Георгій съ лѣвой стороны образуетъ удачный контрастъ своей простотой. Для Флоренціи здѣсь было дано новое зрѣлище — развитіе блеска латъ изъ темнаго фона.

Необычайно сладостна и совершенно типична для Бартоломмео по мягкости текучей линіи, богатая содержаніемъ группа Маріи съ младенцемъ, который, направляя движеніе книзу, протягиваетъ колѣнопреклоненной Екатеринѣ обручальное кольцо.

Картины такого рода, съ ихъ богатой ритмической жизнью, серьезныя въ своемъ закономѣрно-тектоническомъ строеніи и всюду исполненныя свободнаго движенія, производили большое впечатлѣніе на флорентинцевъ. Здѣсь было дано въ высшей формѣ то, чѣмъ нѣкогда восхищались въ геометрически построенномъ Перуджино Оплакиваніи Христа (1494 г.). Понтормо въ своей фрескѣ Посѣщеніе Маріей Елизаветы (галлерея Аннунціаты) довольно удачно пробовалъ подражать композиціи Бартоломмео. Онъ ставитъ главную группу на возвышеніи передъ нишей, сажаетъ спереди у самыхъ краевъ сильно контрастирующія угловыя фигуры, заботится о живомъ заполненіи ступеней и достигаетъ поистинѣ монументальнаго впечатлѣнія. Въ общей связи такого значительнаго цѣлаго цѣнность каждой отдѣльной фигуры является повышенной (сравн. табл. въ краскахъ—Посѣщеніе Маріей Елизаветы, Альбертинелли).

Особаго упоминанія заслуживаетъ еще Безансонская Мадонна уже потому, что заключаетъ въ себѣ самого красиваго Себастьяна. Мотивъ движенія великолѣпенъ по своему теченію, и живопись венеціански широка. Замѣтно смѣшанное вліяніе Перуджино и Беллини. Свѣтъ падаетъ только на правую, болѣе охваченную движеніемъ, сторону тѣла и выдѣляетъ, такимъ образомъ, къ вящшей выгодѣ фигуры, самое существенное содержаніе мотива. Картина также замѣчательна и въ смыслѣ темы: Мадонна на облакахъ, и эти облака заключены въ замкнутое архи-

[1]) Обрученіе Екатерины съ младенцемъ Іисусомъ не является главнымъ мотивомъ картины, но для отличія, пожалуй, можно оставить это названіе.

тектоническое внутреннее пространство, которое даетъ выходъ взору лишь черезъ дверь на заднемъ планѣ. Это идеализмъ новаго рода. Бартоломмео, вѣроятно, желалъ темнаго фона, сумеречной глубины, пріобрѣтая такимъ образомъ также новые внѣшніе контрасты для помѣщенныхъ тамъ святыхъ. Однако, впечатлѣніе пространства неблагопріятно, и открытая дверь скорѣе суживаетъ, чѣмъ расширяетъ его. Впрочемъ, картина первоначально иначе завершалась наверху: въ полукругѣ находилось изображеніе Небеснаго вѣнчанья. Возможно, что благодаря этому впечатлѣніе въ общемъ было благопріятнѣе. Картина, повидимому, тоже написана въ 1512 году.

Быстро развиваясь, воспріятіе брата Бартоломмео возвышается до грандіознаго паѳоса въ Мадоннѣ, Матери всѣхъ Скорбящихъ (1515 г.; Лукка, Академія). Обыкновенно Misericordiae это длинныя и широкія картины. Марія стоитъ въ серединѣ съ молитвенно-сложенными руками, а справа и слѣва подъ ея плащемъ преклоняютъ колѣна вѣрующіе, прибѣгающіе подъ ея защиту. У Бартоломмео это мощная картина, узкая и высокая, съ полукруглымъ завершеніемъ. Марія стоитъ, приподнятая высоко надъ землей, ангелы широко разстилаютъ ея плащъ, и такъ она, раскинувъ руки великолѣпнымъ торжествующимъ движеніемъ, громко и настойчиво возсылаетъ вверхъ молитвы, а съ неба ей отвѣчаетъ внемлющій Христосъ, также овѣянный шумящимъ плащемъ. Чтобы сдѣлать движеніе Маріи плавнымъ, Бартоломмео долженъ былъ поставить одну изъ ея ногъ немного выше другой. Какъ было мотивировать ему эту неравную высоту? Не задумываясь ни минуты, онъ, въ угоду мотиву, подсовываетъ подъ ногу Мадонны маленькій чурбанъ. Классическая эпоха ни мало не смущалась такими вспомогательными средствами, которыя заставили бы возопить отъ ужаса современную публику.

Отъ подіума паства размѣщается по ступенямъ вплоть до передняго плана, такъ что возникаютъ группы матерей, дѣтей, молящихся и наставляющихъ, которыя по формальному намѣренію могутъ быть сравнены съ группами Иліодора. Сравненіе, правда, опасное, ибо тогда сейчасъ же выясняется, что именно недостаетъ картинѣ: связнаго движенія, движенія, которое передается отъ члена къ члену. Бартоломмео постоянно возобновляетъ попытки изображенія такихъ массовыхъ движеній, но въ этомъ пунктѣ онъ, повидимому, дошелъ до границы своего таланта [1]).

Немного лѣтъ спустя послѣ Mater misericordiae возникла тиціановская Assunta (1518 г.). Едва ли возможно избѣжать здѣсь упоминанія этого единственнаго въ своемъ родѣ произведенія, такъ какъ мотивы соприкасаются слишкомъ близко; однако, было бы несправедливымъ измѣрять Тиціаномъ достоинство Бартоломмео. Для Флоренціи онъ все же означаетъ нѣчто необычайное, и картина въ Луккѣ служитъ непосредствен-

[1]) Въ Похищеніи Дины въ Вѣнѣ, гдѣ рисунокъ принадлежитъ Бартоломмео, отношеніе къ Иліодору еще яснѣе.

ОПЛАКИВАНІЕ ХРИСТА.

Фра Бартоломео.

нымъ и убѣдительнымъ выраженіемъ приподнятаго настроенія того времени. О его быстромъ пониженіи лучше всего свидѣтельствуетъ сдѣлавшаяся популярной картина Бароччо, написанная на ту же тему и извѣстная подъ именемъ Madonna del popolo (Уффици); удивительно бодрая и вызывающая по художественному размаху, но вполнѣ тривіальная по содержанію.

Къ Mater misericordiae примыкаетъ Воскресшій Христосъ въ Питти (1517 г.; см. табл. XLVII). Здѣсь уничтожено то, что тамъ еще звучало неувѣренно и смутно. Эту картину слѣдуетъ разсматривать какъ самую совершенную изъ твореній Бартоломмео. Онъ сталъ молчаливѣе. Но сдержанный паѳосъ этого благословляющаго, кроткаго Христа дѣйствуетъ внушительнѣе и убѣдительнѣе громкихъ жестовъ. „Смотрите, я живъ и вы будете также жить".

Бартоломмео былъ незадолго передъ тѣмъ въ Римѣ и, вѣроятно, видѣлъ тамъ Сикстинскую Мадонну: грандіозная простота складокъ одѣянія совершенно однородна. Въ силуэтѣ онъ даетъ повышающуюся тройную волну, великолѣпный мотивъ, которому суждено было также фигурировать въ картинахъ мадоннъ. Рисунокъ поднятой руки и ясность функцій сочлененій были бы одобрены самимъ Микеланджело. На заднемъ планѣ снова большая ниша. Христосъ перерѣзаетъ ее, что опять-таки усиливаетъ его явленіе. Онъ возвышается надъ евангелистами, такъ какъ стоитъ на цоколѣ, мотивъ, кажущійся самъ собой разумѣющимся, но все же совершенно чуждый всему флорентинскому кватроченто. Первые примѣры его въ Венеціи.

Четыре евангелиста—здоровяки, непоколебимые, твердые утесы. Удареніе лежитъ только на двухъ; стоящіе сзади вполнѣ подчинены переднимъ, къ которымъ примыкаютъ массой. Вполнѣ зрѣлый разсчетъ на эффектъ виденъ въ распредѣленіи профилей и фасовъ, въ прямыхъ и склонившихся фигурахъ. Вертикальная линія правой головы, взятой en face, дѣйствуетъ такъ разительно не самъ по себѣ, но черпаетъ свою силу изъ общей связи и архитектурнаго аккомпанимента. Все въ этой картинѣ взаимно поддерживаетъ и повышаетъ другъ друга. Необходимость каждой части ясно чувствуется.

Наконецъ, группу Оплакиванія Христа, Pieta (см. табл. въ краскахъ), Бартоломмео такъ же, какъ это дѣлали лучшіе люди его времени, трактовалъ со всѣмъ благородствомъ сдержаннаго выраженія (картина въ палаццо Питти). Плачъ не громокъ. Мягкая встрѣча двухъ профилей, мать, поднявшая мертвую руку и наклонившаяся для послѣдняго поцѣлуя въ лобъ, вотъ и все. Христосъ безъ малѣйшаго слѣда всего, что претерпѣлъ. Голова держится въ положеніи, которое не можетъ быть у трупа, чѣмъ дѣлается уступка идеальному пониманію. Голова Магдалины, бросившейся въ страстномъ порывѣ къ ногамъ Господа, остается почти невидной; къ выраженію же Іоанна, по примѣчанію Якова Буркгардта несомнѣнно трагическому, при-

мѣшаны слѣды напряженія, вызваннаго тяжелой ношей [1]). Такимъ образомъ, настроенія въ картинѣ сильно дифференцированы, и параллелизмъ выраженій, который встрѣчается у Перуджино, замѣненъ сплошными контрастами, взаимно повышающими другъ друга. Подобная же экономія господствуетъ и въ физическихъ движеніяхъ. Впрочемъ, теперь въ композиціи недостаетъ двухъ фигуръ: первоначально виднѣлись еще Петръ и Павелъ. Ихъ слѣдуетъ, во всякомъ случаѣ, представлять склонившимися надъ Магдалиной, безобразный силуэтъ которой тѣмъ самымъ оказывался смягченнымъ [2]). Благодаря отсутствію этихъ фигуръ удареніе цѣлаго передвинулось. Хотя въ этой картинѣ соблюдается не симметрическое раздѣленіе массъ, а лишь свободно-ритмическое, но три головы безусловно требуютъ себѣ противовѣса. Несомнѣнно фальшиво позднѣйшее присоединеніе крестнаго древка, находящагося посерединѣ картины: именно это мѣсто должно остаться неподчеркнутымъ.

Бартоломмео своей линіей производитъ еще болѣе сдержанное и торжественное впечатлѣніе, чѣмъ Перуджино, который выглядѣлъ такимъ молчаливымъ среди своихъ современниковъ (ср. табл. XXVIII). Большія паралелльныя горизонтали у передняго края служатъ лишь выраженіемъ для всего рельефно-простого согласованія фигуръ съ двумя доминирующими профилями. Бартоломмео, очевидно, чувствовалъ все благотворное дѣйствіе умиротвореннаго такимъ образомъ явленія. Онъ достигаетъ и другимъ путемъ такого же успокаивающаго впечатлѣнія, дѣлая группу низкой: изъ треугольника Перуджино вышла тупоугольная группа незначительной высоты. И, быть-можетъ, широкій форматъ былъ выбранъ именно съ этимъ намѣреніемъ.

Бартоломмео, вѣроятно, еще долго продолжалъ работать и спокойной рукой облекать весь рядъ христіанскихъ темъ въ ихъ классическія формы. Отъ его рисунковъ получается впечатлѣніе, будто его фантазія быстро воспламенялась отчетливыми образными представленіями. Съ полнѣйшей увѣренностью владѣлъ онъ законами эффекта. Но эффектъ никогда не обусловливается у него въ конечномъ пунктѣ примѣненнымъ правиломъ, а только личностью, которая сама создаетъ себѣ свои правила. Какъ

---

[1]) Это замѣчаніе имѣетъ право на существованіе, хотя смѣшеніе психическаго и физическаго страданія непредставимо. Во всякомъ случаѣ, невозможно сказать, что именно въ выраженіи относится къ одной, и что къ другой причинѣ. Но здѣсь это и не необходимо. Однако, быть-можетъ, не лишнее напомнить въ общемъ критику художника Рейнольдса, обращенную къ дилетантскимъ историкамъ искусства своей эпохи: „Не будучи спеціалистами и не зная, что возможно дать, и чего дать нельзя, они очень щедры на нескладныя похвалы. Они всегда находятъ то, что желаютъ найти, расхваливаютъ достоинства, которыя едва ли могутъ существовать рядомъ другъ съ другомъ, и описываютъ прежде всего съ большой точностью выраженія смѣшаннаго движенія души, которое мнѣ особенно кажется лежащимъ за предѣлами нашего искусства“ („Academische Reden“, Лейпцигъ, 1893).

[2]) Фигуры были уже написаны, но потомъ снова удалены. Для дополненія ср. Pieta Альбертинелли въ Академіи.

ПОСѢЩЕНІЕ МАРІЕЙ ЕЛИЗАВЕТЫ.
Альбертинелли.

мало можно было путемъ выучки вынести изъ его мастерской, показываетъ примѣръ Альбертинелли, принадлежавшаго къ числу людей, постоянно общавшихся съ нимъ.

Маріотто Альбертинелли (1474—1515) названъ Вазари „un altro Bartolommeo“ [1]). Дѣйствительно, онъ долго былъ сотрудникомъ послѣдняго, но въ сущности является совершенно инымъ по натурѣ. Ему прежде всего не хватаетъ убѣжденности Бартоломмео. Онъ очень одаренъ и подхватываетъ на лету проблемы, но не доводитъ ихъ до послѣдовательнаго развитія и время-отъ-времени даже совершенно откладываетъ въ сторону живопись, чтобы превращаться въ содержателя таверны.

Ранняя картина Посѣщеніе Маріей Елизаветы (1503 г.) показываетъ его съ лучшей стороны: группа прочувствована красиво и ясно и хорошо согласована съ заднимъ планомъ (см. табл. въ краскахъ). Тема взаимнаго привѣтствія не такъ легко преодолима; чего стоитъ размѣстить однѣ лишь четыре руки! Незадолго передъ тѣмъ ею занялся Гирландайо (картина въ Луврѣ, помѣченная 1491 годомъ): онъ заставляетъ колѣнопреклоненную Елизавету поднять руки, въ отвѣтъ на что Марія успокаивающимъ жестомъ опускаетъ ей свои руки на плечи. Однако, одна изъ четырехъ кистей при этомъ все же пропала, и паралельное движеніе рукъ Маріи не особенно охотно смотрится во второй разъ. Альбертинелли болѣе богатъ и въ то же время болѣе ясенъ. Женщины жмутъ другъ другу правую руку, а свободная лѣвая рука дифференцирована такимъ образомъ, что Елизавета охватываетъ гостью, тогда какъ Марія смиренно прикладываетъ руку къ груди. Мотивъ колѣнопреклоненія оставленъ: Альбертинелли хотѣлъ совершенно сблизить два профиля, зато онъ довольно ясно отмѣтилъ въ быстромъ приближеніи старшей изъ женщинъ, въ наклоненномъ положеніи ея головы, подчиненное положеніе по отношенію къ Маріи, и, право, уже было излишне бросать на ея лицо широкую тѣнь. Кватрочентисту еще не пришло бы въ голову такое различеніе. Группа стоитъ передъ аркой, которая не можетъ скрыть своего происхожденія отъ Перуджино, причемъ впечатлѣніе отъ обширнаго, спокойнаго воздушнаго фона дано совершенно въ его духѣ: позднѣйшіе художники стали бы избѣгать внѣшней прозрачности (съ краевъ). И въ одеждѣ, и въ землѣ, усѣянной растеніями, кроются еще слѣды стиля кватроченто.

Въ зависимости отъ Перуджино находится также и большое Распятіе въ Чертозѣ (1506), но четыре года спустя Альбертинелли находитъ новую, классическую редакцію распятія въ картинѣ Св. Троица (Флоренція, Академія; см. табл. XLVIII). Всѣ предыдущіе художники раздвигаютъ ноги Спасителя у колѣнъ, онъ же даетъ болѣе красивую картину, вводя, вмѣсто координаціи, субординацію, т.-е. надвигая одну ногу на другую. Кромѣ того, онъ идетъ еще дальше и сопровождаетъ это движеніе ногъ обратнымъ дви-

---

1) Вторымъ Бартоломмео.

женіемъ головы. Если направленіе нижней части идетъ направо, то голова склоняется налѣво, и такимъ путемъ въ неподвижный и, повидимому, недоступный никакой красотѣ образъ вносится ритмъ, который съ тѣхъ поръ уже не утрачивается.

Къ этому же 1510 г. слѣдуетъ отнести интересное Благовѣщеніе (въ Академіи; см. табл. XLVIII), надъ которымъ художникъ сильно трудился, и которое важно для общей исторіи развитія. Вспомнимъ ту жалкую роль, которая отводилась Богу-Отцу въ Благовѣщеніяхъ: въ видѣ маленькой поясной фигуры является онъ гдѣ-нибудь сверху въ углу и выпускаетъ изъ себя голубя. Здѣсь онъ взятъ во весь ростъ, помѣщенъ центрально и окруженъ вѣнцомъ большихъ ангеловъ. Въ этихъ летающихъ и музицирующихъ ангелахъ кроются стараніе и работа, и художникъ, промѣнявшій подъ сердитую руку живопись на ремесло кабатчика, чтобы не слыхать болѣе вѣчныхъ разговоровъ о раккурсѣ, предпринялъ здѣсь попытку, достойную уваженія. Въ небесномъ мотивѣ вообще уже чувствуются глоріи XVII столѣтія; только здѣсь еще все симметрично и все дано на поверхности, тогда какъ небесныя эволюціи XVII вѣка обыкновенно имѣютъ діагональное развитіе изъ глубины.

Повышенію торжественности соотвѣтствуетъ аристократически спокойная Марія, которая, стоя въ непринужденной позѣ, не обращается къ ангелу, а только взираетъ на него черезъ плечо и такъ принимаетъ его почтительное привѣтствіе. Безъ этой картины Андреа дель Сарто не написалъ бы своего Благовѣщенія 1512 года.

И въ колоритномъ смыслѣ картина также интересна, такъ какъ даетъ, въ видѣ задняго фона, большую темную нишу, окрашенную въ зеленоватый цвѣтъ. Она должна была быть выставлена на высокомъ мѣстѣ, и перспектива на это разсчитана, однако, круто стремящаяся внизъ линія карниза производитъ жесткое впечатлѣніе по отношенію къ фигурѣ.

VI. Андреа дель Сарто.

1486—1531.

Андреа дель Сарто называли поверхностнымъ и бездушнымъ, и надо сознаться, что у него есть безразличныя картины, и что въ свои позднѣйшие годы онъ охотно ограничивался простой рутиной. Среди талантовъ первой величины онъ единственный, имѣвшій, повидимому, какой-то дефектъ въ своемъ моральномъ обликѣ. Но все же по самой природѣ онъ тонкій флорентинецъ изъ поколѣнія Филиппино и Леонардо, весьма изысканный по вкусу, художникъ всего аристократическаго, небрежно-мягкой позы, благороднаго движенія руки. Онъ — свѣтскій человѣкъ, и его Мадонны свѣтски-элегантны. Сильное движеніе и аффектъ—не его дѣло: онъ не идетъ дальше спокойнаго стоянія и прохаживанія. Но здѣсь онъ обнаруживаетъ восхитительное чувство красоты. Вазари ставитъ ему въ упрекъ то, что онъ былъ слишкомъ кротокъ и боязливъ, что ему недоставало нужной дерзости, но достаточно увидать хоть одну изъ большихъ „машинъ", которыя писалъ Вазари, чтобы понять его сужденіе. Однако, и передъ мощными построеніями Фра Бартоломмео или произведеніями Римской школы Андреа выглядитъ тихимъ и простымъ.

И все же онъ былъ разностороненъ и блестяще одаренъ. Возросшій на восхищеніи передъ Микеланджело, онъ одно время могъ считаться лучшимъ рисовальщикомъ Флоренціи. Онъ рисуетъ суставы съ такой остротой (да простятъ мнѣ тривіальное выраженіе) и выясняетъ функціи съ такой энергіей и опредѣленностью, что одно это должно было обезпечить его картинамъ безпредѣльное восхищеніе, даже если бы флорентинское наслѣдіе хорошаго рисунка не соединилось здѣсь съ живописнымъ талантомъ, подобный которому едва ли еще встрѣчался въ Тосканѣ. Число наблюдаемыхъ имъ художественныхъ феноменовъ не велико, и онъ не вдается, напримѣръ, въ вещественную характеристику различныхъ предметовъ, но теплое мерцанье колорита его тѣлъ и мягкая атмосфера, въ которой купаются его фигуры, имѣютъ большую привлекательность. Въ колористическомъ воспріятіи такъ же, какъ въ воспріятіи линіи у него та же самая мягкая, почти усталая красота, которая заставляетъ его болѣе всѣхъ остальныхъ казаться современнымъ намъ.

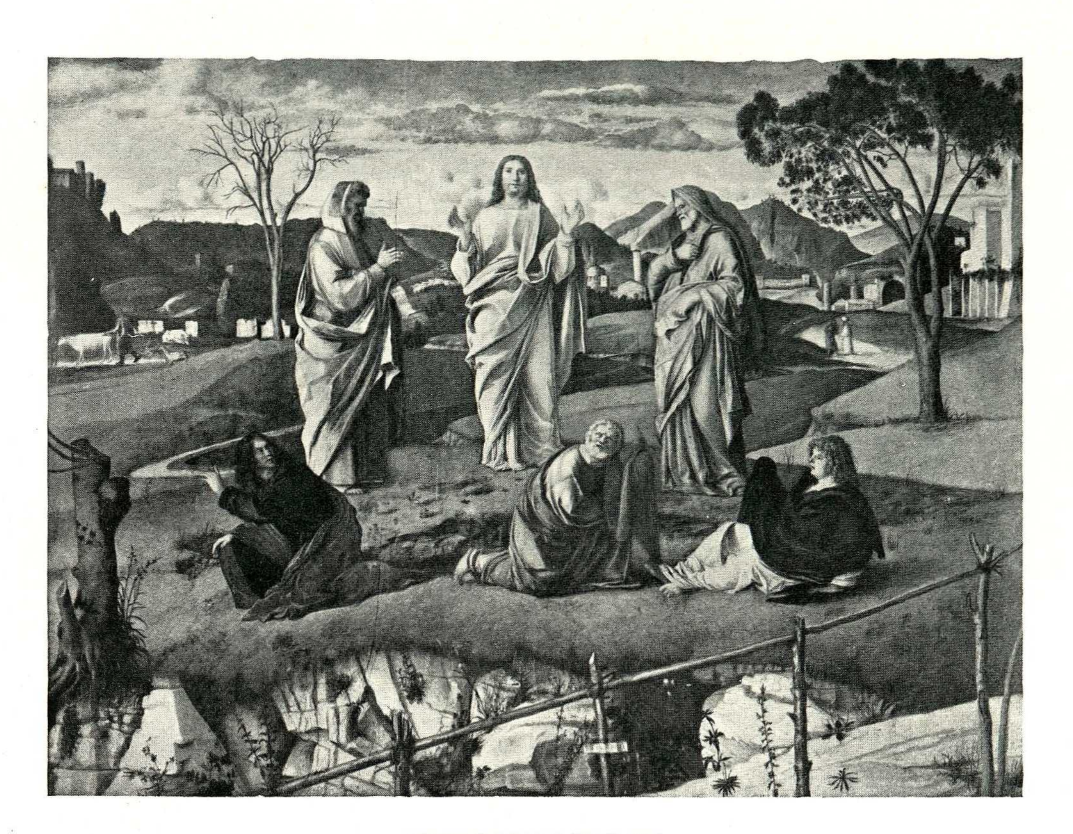
Безъ Андреа дель Сарто флорентинское чинквеченто не имѣло бы художника для своихъ торжествъ. Большая фреска Рожденія Маріи во дворѣ Аннунціаты даетъ намъ нѣчто такое, чего не даютъ ни Рафаэль, ни Бартоломмео: прекрасное, наслаждающееся существованіе людей въ то мгновенье, когда Возрожденіе достигло своего зенита. Хотѣлось бы имѣть какъ можно больше такихъ бытовыхъ картинъ Андреа, хотѣлось бы, чтобы онъ не рисовалъ ничего иного. И, конечно, не отъ него одного зависѣло, если онъ не сдѣлался Паоло Веронезе Флоренціи.

1. Фрески Аннунціаты.

На паперти Аннунціаты путешественникъ обыкновенно переживаетъ первое значительное впечатлѣніе отъ Андреа. Это все сплошь раннія и серьезныя вещи. Пять сценъ изъ жизни св. Филиппа Беницци съ заключительной датой 1511 г., а затѣмъ Рожденіе Маріи и Шествіе трехъ королей отъ 1514 г. Картины выдержаны въ красивомъ свѣтломъ тонѣ и сначала нѣсколько суховаты по расположенію красокъ, но въ Рожденіи Маріи уже всецѣло на лицо богатая гармоническая гамма Андреа. По композиціи первыя двѣ картины еще нѣсколько рыхлы и несвязны, но въ третьей онъ уже становится строгимъ и вноситъ связь путемъ подчеркиванья середины и симметрическаго развитія боковыхъ членовъ. Онъ вгоняетъ клинъ въ середину толпы, такъ что центральныя фигуры вынуждены отступить, и картина пріобрѣтаетъ глубину въ противоположность линейному построенію вдоль передняго края картины, какъ это еще почти исключительно имѣетъ мѣсто у Гирландайо. Центральная форма сама по себѣ не нова въ повѣствовательной картинѣ, но ново то, какъ фигуры подаютъ другъ другу руки. Это не отдѣльные ряды, выстроенные другъ сзади друга, но члены цѣлаго, развивающіеся изъ глубины въ ясной и безпрерывной связи. Это та же самая проблема, которую одновременно, хотя и въ гораздо большемъ масштабѣ, ставилъ себѣ Рафаэль въ Disputa и Аѳинской школѣ.

Послѣдней картиной, Рожденіемъ Маріи, Сарто переходитъ изъ строго-тектоническаго въ свободно-ритмическій стиль. Композиція вздувается великолѣпной кривой: начинаясь налѣво отъ женщины у камина, движеніе достигаетъ своего кульминаціоннаго пункта въ идущихъ посѣтительницахъ и замираетъ въ группѣ у кровати роженицы. Свобода этого ритмическаго распорядка нѣчто совершенно иное, чѣмъ безсистемность прежняго несвязнаго стиля: здѣсь видно присутствіе закона, и стоящія женскія фигуры, господствующія надъ цѣлымъ и связывающія его, мыслимы какъ мотивъ только въ XVI столѣтіи.

Какъ только Сарто перешелъ отъ первоначальнаго безсвязнаго размѣщенія фигуръ другъ рядомъ съ другомъ къ строгой композиціи, у него



ПРЕОБРАЖЕНІЕ.
Джованни Беллини.

УБІЕНІЕ ПЕТРА МУЧЕНИКА.
Базаити (?).

явилась потребность привлечь на помощь архитектуру. Она должна была дѣйствовать собирающимъ образомъ и давать опору фигурамъ. Начинается то взаимоощущеніе пространства и фигуръ, которое оставалось еще чуждымъ кватроченто въ его цѣломъ, когда архитектура играла скорѣе роль случайнаго аккомпанимента и служила для обогащенія картины. Сарто еще новичекъ и нельзя сказать, что отношеніе къ архитектурѣ у него удачно. Замѣтно его замѣшательство при стараніяхъ справиться съ черезчуръ большими залами. Архитектурный задній планъ всюду слишкомъ тяжелъ; онъ помѣщаетъ отверстіе въ серединѣ и производитъ скорѣе суживающее, чѣмъ расширяющее впечатлѣніе, а тамъ, гдѣ онъ даетъ сбоку взору выходъ на ландшафтъ, онъ развлекаетъ вниманіе зрителя. Всюду фигуры выглядятъ еще нѣсколько потерянными. Лишь interieur картины Рожденія впервые приноситъ и здѣсь чистое рѣшеніе проблемы.

Какъ мало справляется Андреа съ драматическимъ содержаніемъ сценъ—выясняетъ любое сравненіе съ Рафаэлемъ. Поза святого, творящаго чудеса, не величественна и не убѣдительна, а публика довольствуется просто небрежнымъ стояніемъ, еле замѣтными признаками выражая свое удивленіе. Тамъ, гдѣ дѣло идетъ о сильномъ движеніи, гдѣ молнія вспугиваетъ и разгоняетъ игроковъ и святотатцевъ, тамъ онъ показываетъ эти фигуры маленькими и помѣщаетъ ихъ въ центрѣ, хотя это именно и могло бы послужить ему поводомъ доказать изученіе микеланджеловскаго картона купающихся солдатъ. Основные мотивы всѣ спокойнаго характера, но все же стоитъ прослѣдить въ отдѣльности мысли художника, и именно тамъ, гдѣ передъ нимъ три раза подъ рядъ вставала задача дать, при помощи стоящихъ, идущихъ, сидящихъ фигуръ, возникающее изъ середины симметричное въ цѣломъ, не симметричное въ частностяхъ развитіе членовъ, тамъ мы натолкнемся на очень красивые, юношески-мягко воспринятые мотивы. Его простота, правда, производитъ иногда впечатлѣніе неумѣлости, однако, намъ пріятно на мгновенье отказаться отъ тѣлъ, сдѣланныхъ интересными путемъ контрапосто.

Въ Рожденіи Маріи (см. табл. XLIX) Андреа совершенно свободенъ. Аристократическая nonchalance, утомленная разнѣженность нашла въ немъ всю полноту самаго даровитаго истолкователя. Въ двухъ идущихъ женщинахъ живетъ ритмъ чинквеченто. Роженица въ своей постели также становится болѣе представительной. Плоская лежачая поза и жесткая спина Гирландайо выглядѣли, вѣроятно, теперь филистерски-устарѣлыми и, подобно лежанію ничкомъ у Мазаччо [1]), также должны были казаться вульгарными знатнымъ флорентинкамъ. Родильница въ постели продѣлываетъ ту же самую эволюцію, какъ и лежащая надгробная фигура: и тутъ, и тамъ теперь много поворотовъ и сильна дифференцировка членовъ.

---

[1]) Тондо въ Берлинской галлереѣ.

Наиболѣе благодарный мотивъ комнаты родильницы, въ смыслѣ богатаго движенія, это кругъ женщинъ, занимающихся ребенкомъ. Здѣсь можно проявить великолѣпіе въ многообразныхъ кривыхъ и образовать сплошной узелъ движеній изъ сидячихъ и склоненныхъ фигуръ. Сарто еще сдержанъ въ эксплуатаціи темы, позднѣйшіе же художники дѣлаютъ изъ одного этого содержаніе картины родовъ. Группу женщинъ помѣщаютъ на первомъ планѣ и отодвигаютъ назадъ постель съ родильницей, вслѣдствіе чего мотивъ посѣщенія самъ собой упраздняется. Себастіано дель Піомбо въ грандіозной картинѣ въ Santa Maria del Popolo (Римъ) даетъ впервые сцену въ этомъ родѣ, и онъ становится обязательнымъ для XVII столѣтія.

Въ верхней части картины виднѣется ангелъ съ кадильницей. Изъ примѣровъ XVII столѣтія намъ знакомо скопленіе облаковъ на этомъ мѣстѣ, но присутствіе этого мотива здѣсь у Сарто совершенно неожиданно! Мы еще слишкомъ привыкли къ свѣтлой, ясной дѣйствительности кватроченто, чтобы принимать такія чудесныя явленія какъ нѣчто само собой разумѣющееся. Очевидно, что произошла смѣна настроенія: стали снова мыслить идеально, и чудо снова находитъ себѣ мѣсто. При Благовѣщеніи мы натолкнемся на тотъ же симптомъ [1]).

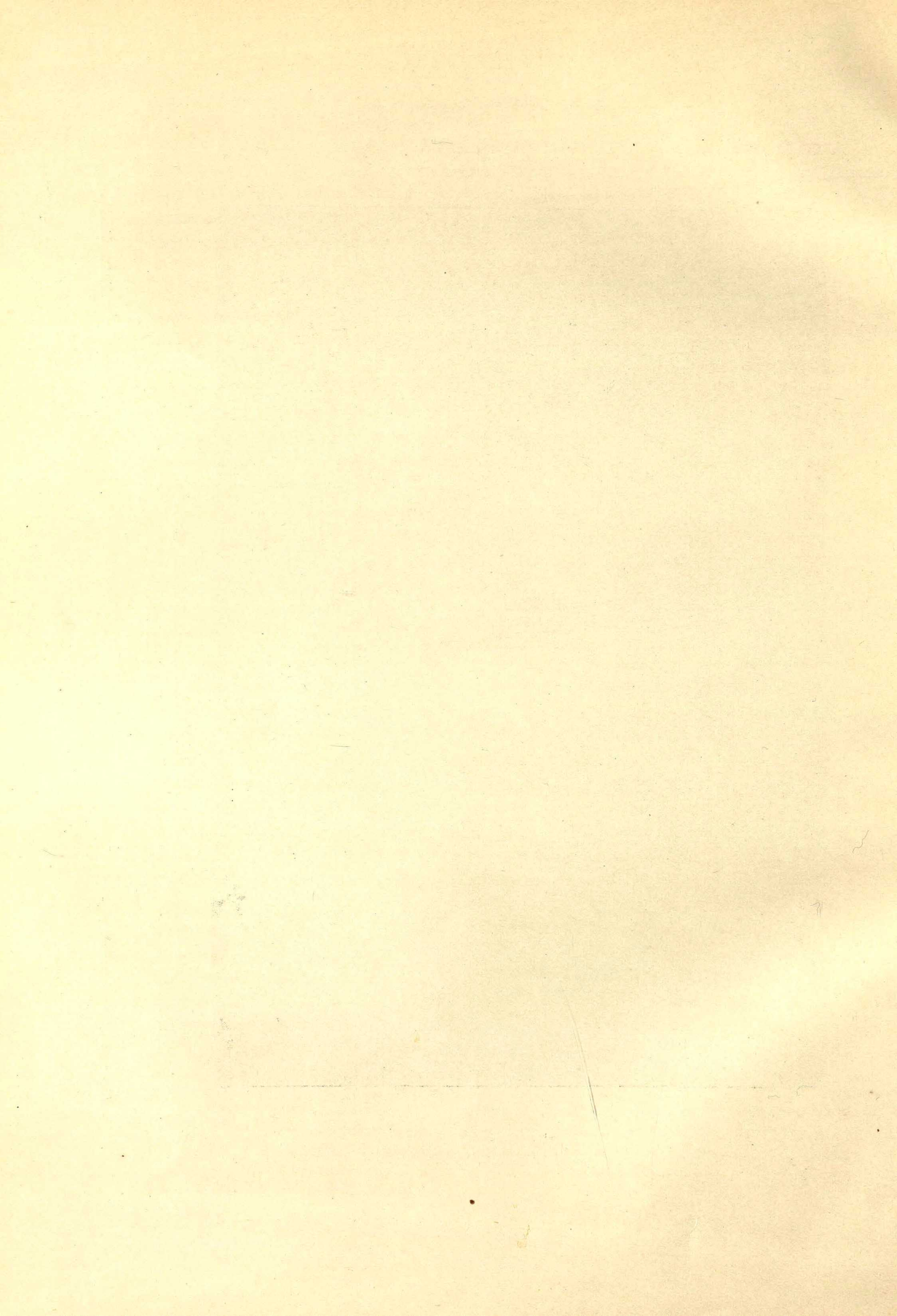
Вопреки этой идеальности Андреа не покидаетъ флорентинской дѣйствительности въ костюмахъ женщинъ и въ отдѣлкѣ помѣщенія: это флорентинская комната современнаго художнику стиля, и такіе костюмы—какъ объ этомъ ясно свидѣтельствуетъ Вазари—тогда (1514) именно и носили.

Если Сарто въ этой картинѣ воспользовался свободно-ритмическимъ стилемъ, то это не значитъ, что онъ считалъ болѣе строгую тектоническую композицію пережитой ступенью: въ другомъ мѣстѣ въ одномъ изъ переходовъ Скальцо онъ снова къ ней возвращается. Но и самъ передній дворикъ Аннунціаты хранитъ великолѣпный примѣръ этого рода: возникшее непосредственно вслѣдъ затѣмъ Посѣщеніе Елизаветы Маріей Понтормо (см. табл. L). Вазари совершенно правъ: тотъ, кто хотѣлъ здѣсь показываться рядомъ съ Андреа, долженъ былъ дать уже нѣчто необычайно прекрасное. Понтормо и сдѣлалъ это. Посѣщеніе дѣйствуетъ внушительно не только благодаря преувеличеннымъ размѣрамъ фигуръ,—нѣтъ, эта композиція велика по причинамъ внутренняго порядка. Центральная схема, которую пять лѣтъ тому назадъ испробовалъ Андреа, лишь здѣсь впервые доведена до высоты архитектоническаго воздѣйствія. Встрѣча женщинъ совершается на поднимающейся ступенями платформѣ передъ нишей.

---

[1]) Андреа зналъ Дюрера и пользовался имъ. Это извѣстно изъ другихъ случаевъ. Возможно, что и здѣсь ангелъ навѣянъ дюреровскимъ Житіемъ Маріи. Самъ по себѣ художникъ долженъ былъ обрадоваться возможности вообще какъ-нибудь заполнить излишнее пространство наверху.

ПРЕОБРАЖЕНІЕ (верхняя часть).
Рафаэль.



Благодаря сильно выступающимъ впередъ ступенямъ достигнута богатая дифференцировка въ высотѣ сопровождающихъ фигуръ, что даетъ живое волненіе линій. Но изъ всего этого движенія побѣдно поднимаются основныя расчленяющія ударенія: вертикальныя съ краю, а въ промежуткѣ нисходящая и восходящая линіи, — треугольникъ, вершина котораго образована склонившимися фигурами Маріи и Елизаветы, а основаніе сидящей женщиной слѣва и мальчикомъ справа. Треугольникъ не равнобедренный: болѣе крутая линія идетъ со стороны Маріи, болѣе плоская со стороны Елизаветы, а голый мальчикъ внизу не случайно такъ вытянулъ свою ногу—онъ долженъ продолжить дальше направленіе этой линіи. Все охвачено здѣсь общей связью, и каждая отдѣльная фигура принимаетъ участіе въ важности и торжественности основной, проходящей насквозь ритмической темѣ. Несомнѣнна зависимость отъ заалтарныхъ композицій Фра Бартоломмео. Здѣсь мы видимъ, какъ второразрядный художникъ, захваченный великой эпохой, создаетъ картину, производящую поистинѣ значительное впечатлѣніе.

Спозалиціо (Обрученіе) Франчабиджо выглядываетъ по сравненію съ этой картиной нѣсколько тощимъ и бѣднымъ, какъ ни хороши въ немъ, быть-можетъ, детали. Мы опускаемъ его.

2. Фрески Скальцо.

Въ скромныхъ размѣрахъ, не красками, но сѣрымъ по сѣрому расписалъ Андреа дель Сарто маленькій, окруженный колоннами, дворикъ въ монастырѣ босоногихъ братьевъ (Scalzi), изобразивъ исторію Іоанна Крестителя. Лишь двѣ картины принадлежатъ Франчабиджо; остальныя десять, а также и четыре аллегорическихъ фигуры всецѣло сдѣланы его рукой. Но онѣ не одинаковы по стилю, такъ какъ работа тянулась съ частыми перерывами пятнадцать лѣтъ, и по нимъ можно прослѣдить почти все развитіе художника.

Живопись сѣрымъ по сѣрому была давно въ ходу. Ченино Ченини говоритъ, что ее примѣняли для мѣстъ, не защищенныхъ отъ перемѣнъ погоды. Она встрѣчается на ряду съ цвѣтной живописью также въ мѣстахъ второстепенной важности, на балюстрадахъ, на темныхъ оконныхъ стѣнахъ. Но въ шестнадцатомъ столѣтіи ей предаются съ особой любовью, что вытекаетъ изъ самого новаго стиля.

Дворикъ производитъ въ высшей степени пріятное впечатлѣніе спокойствія. Однообразіе краски, связь съ архитектурой, способъ обрамленія— все заставляетъ картины казаться помѣщенными особенно благопріятнымъ образомъ. Кто знаетъ Сарто, тотъ не будетъ искать значенія фресокъ въ психическихъ моментахъ. Іоаннъ здѣсь томный проповѣдникъ покаянія, сцены ужаса умѣрены по драматическому эффекту, характеровъ ожидать не слѣдуетъ; но Сарто всегда ясенъ и полонъ красиваго движенія,

и здѣсь какъ нельзя лучше научаешься понимать, какъ интересы времени все болѣе и болѣе переходили на формальныя качества, и достоинство какого-нибудь разсказа цѣнилось по чисто-пространственному распорядку.

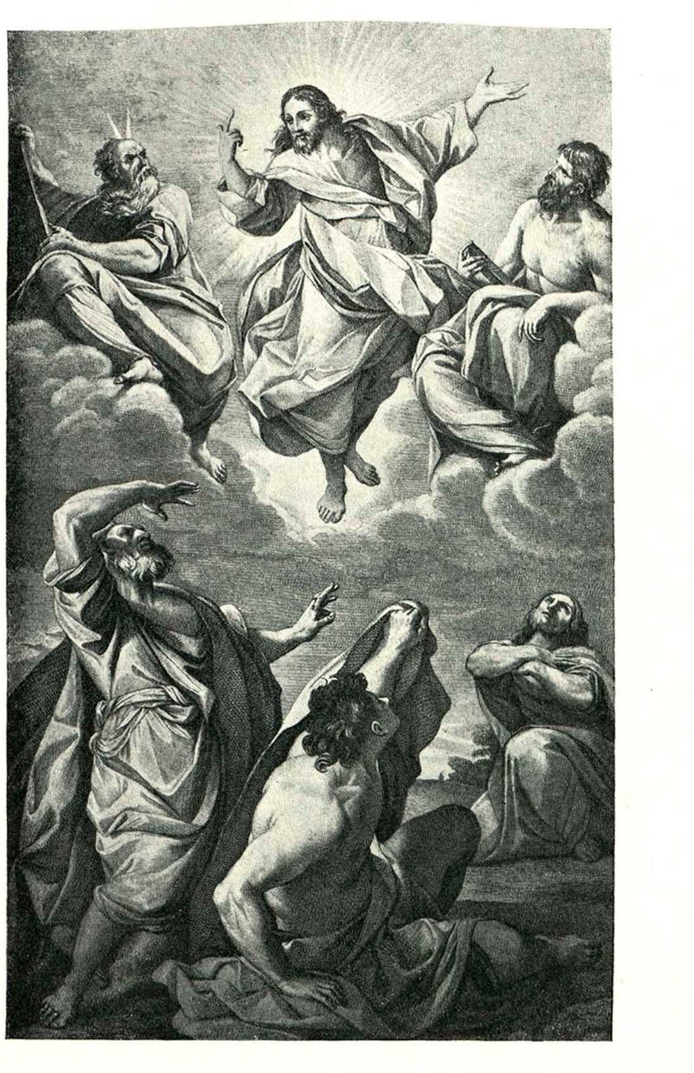
Будемъ разсматривать картины въ порядкѣ ихъ возникновенія.

1. Крещеніе Христа (1511 г.). Можно тотчасъ же узнать, что эта картина самая ранняя по тому, что фигуры не наполняютъ пространства, но разбросанно стоятъ кругомъ. Въ картинѣ слишкомъ много мѣста. Лучше всего фигура Христа, въ высшей степены нѣжная по движенію и производящая впечатлѣніе большой легкости. Правая нога свободна, но пятка скромно прикасается къ пяткѣ. Ноги отчасти покрываютъ другъ друга и выгибъ силуэта въ области колѣнъ дѣйствуетъ необыкновенно эластично. Слѣдуетъ обратить вниманіе на то, что ступни не погружены въ воду, но остаются на виду. Нѣкоторыя идеальныя побочныя школы всегда такъ поступали, но здѣсь это дано въ интересахъ пластической ясности. Обнаженіе бедеръ также отвѣчаетъ потребности въ болѣе ясномъ представленіи. Старый горизонтально-подпоясанный платъ перерывалъ тѣло именно на томъ мѣстѣ, гдѣ должны происходить самыя важныя выясненія. Косо-падающій передникъ въ данномъ случаѣ не только гарантируетъ отчетливость, но благодаря ему само собой получается пріятная контрастирующая линія. Руки Спасителя скрещены на груди, а не сложены молитвенно, какъ раньше.

У Іоанна мы не найдемъ такой же тонкости: угловато-надломленная фигура свидѣтельствуетъ еще объ остаткѣ боязливости. Прогрессъ выражается только въ позѣ спокойнаго стоянія; Гирландайо и Верроккіо давали Крестителя въ тотъ моментъ, когда онъ подходитъ. Ангелы — родные братья еще болѣе красивой пары на картинѣ Благовѣщенія отъ 1512 г.

2. Проповѣдь Іоанна Крестителя (около 1515 г.; см. табл. LI). Фигуры внутри рамы обладаютъ болѣе значительными размѣрами, и массовое наполненіе плоскости сразу придаетъ картинѣ другой видъ. Схема композиціи указываетъ, какъ на свой прообразъ, на фреску Гирландайо въ Санта Марія Новелла (см. табл. LII). Помѣщенная на возвышеніи центральная фигура и расположеніе круга слушателей со стоящими по краямъ фигурами совпадаютъ и тутъ, и тамъ. Идентиченъ и поворотъ проповѣдника направо. Тѣмъ болѣе необходимо прослѣдить отступленія въ частностяхъ.

Гирландайо хочетъ придать своему оратору убѣдительность шаговымъ движеніемъ, Сарто вкладываетъ все движеніе въ поворотъ фигуры вокругъ своей собственной оси. Она спокойнѣе, и содержаніе движенія въ ней богаче. Особенно эффектенъ и здѣсь сильный выгибъ силуэта у колѣнъ. Старинный ораторскій жестъ съ вытянутымъ вверхъ указательнымъ пальцемъ кажется теперь мелкимъ и тощимъ, руку хотятъ заставить дѣйствовать массой, и если тамъ рука дана плоско, то здѣсь она уже болѣе свободна и получаетъ, благодаря раккурсу, новую жизнь.



ПРЕОБРАЖЕНІЕ.
(по гравюрѣ).
Л. Карраччи.

ГРАВЮРА МАРКА АНТОНА.
Пьета.

Отчетливое изображенiе членовъ и ясное раздѣленiе всей фигуры даютъ прекрасный примѣръ рисунка чинквеченто.

У Сарто меньше мѣста для размѣщенiя своей публики; но онъ умѣетъ дать болѣе убѣдительное впечатлѣнiе толпы, чѣмъ Гирландайо, который только развлекаетъ зрителя своими двумя дюжинами головъ, такъ какъ каждая изъ нихъ въ отдѣльности требуетъ, чтобы ее разсматривали. Замыкающiя фигуры по краямъ дѣйствуютъ своей массой [1]). Выигрышно обращенiе оратора съ рѣчью къ тѣмъ, кого не видно на картинѣ.

Если главная фигура у Сарто кажется такой большой, то это не слѣдуетъ объяснять одними лишь относительно крупными размѣрами ея: со всѣхъ сторонъ приняты мѣры для того, чтобы придать ей главное ударенiе. И весь ландшафтъ приспособленъ для этой же цѣли. Онъ даетъ проповѣднику опору сзади и просторъ спереди, и тотъ вырисовывается свободнымъ, осязаемымъ силуэтомъ, тогда какъ у Гирландайо онъ не только застреваетъ въ толпѣ, но и приходитъ въ конфликтъ съ линiями задняго плана.

3. Крещенiе народа (1517 г.). Стиль начинаетъ становиться безпокойнымъ. Одежды разорваны и лежатъ зубцами, движенiя черезчуръ громки. Второстепенныя фигуры, долженствующiя внести въ строгую схему прелесть случайнаго элемента, дѣлаютъ это въ чрезмѣрной степени. Настоящiй Сарто сказывается еще въ красивой спинной фигурѣ нагого юноши, который томно смотритъ внизъ.

4. Взятiе подъ стражу (1517 г.). И эта сцена, какъ ни мало она для того пригодна, дана въ видѣ центральной композицiи. Иродъ и Iоаннъ не поставлены другъ противъ друга, профиль противъ профиля, но правитель сидитъ въ серединѣ; наискось противъ него, справа, помѣщенъ Iоаннъ, а для возстановленiя симметрiи слѣва увѣсистая фигура зрителя. А такъ какъ Iоаннъ окруженъ двумя стражами, то картина требуетъ новаго уравновѣшенiя, которое и дано въ фигурѣ выходящаго (несимметрично) изъ глубины начальника стражи. Богатая группа взятiя подъ стражу очень оживлена по дѣйствiю сравнительно со спокойной массой одной стоящей спиной фигуры. Правда, слѣдуетъ сознаться, что послѣдняя не болѣе какъ манекенъ. Но, тѣмъ не менѣе, подобное распредѣленiе контрастовъ прогрессъ для Флоренцiи, ибо прежде имѣли обыкновенiе наполнять пространство равномѣрно и такъ же равномѣрно распредѣлять движенiе. Кромѣ того, фигура Iоанна, которому трудно встрѣтиться глазами съ правителемъ, очень хороша; стражи могли бы быть охвачены еще болѣе сильнымъ движенiемъ, но здѣсь художникъ все же избѣгнулъ ошибки, въ которую впадали другiе, заставлявшiе главную фигуру совершенно теряться рядомъ съ ихъ безудержностью.

---

1) Какъ извѣстно, человѣкъ въ капюшонѣ справа такъ же, какъ и сидящая женщина, поднимающая своего ребенка, заимствованы у Дюрера.

5. Танецъ Саломеи (1522 г.). Сцена танца, обыкновенно неумѣстно сочетаемая съ передачей головы Крестителя, изображена здѣсь въ отдѣльной картинѣ (см. табл. LI). Тема, вѣроятно, особенно нравится Андреа, и дѣйствительно плящущая Саломея съ чарующей гармоніей въ движеніяхъ—одинъ изъ его красивѣйшихъ замысловъ. Фигура выдержана очень спокойно, движеніе заключено, главнымъ образомъ, въ верхней части корпуса. Въ видѣ контраста танцовщицѣ противопоставлена повернутая спиной фигура,—служитель, приносящій блюдо. Художникъ вынуждаетъ зрителя приводить обѣ фигуры въ извѣстное отношеніе другъ къ другу, онѣ дополняютъ одна другую, и лишь въ силу того, что служитель выдвинутъ больше впередъ, мгновенная пріостановка Саломеи дѣйствуетъ такъ захватывающе. Стиль снова успокоился, линіи болѣе текучи. Картина является характернымъ примѣромъ идеальнаго упрощенія инсценировки и опущенія всякихъ излишнихъ деталей.

6. Усѣкновеніе главы (1523 г.). Казалось бы, что здѣсь Сарто невозможно избѣжать изображенія сильнаго физическаго дѣйствія: взмахивающій мечомъ палачъ—излюбленная фигура художниковъ, искавшихъ движенія ради него самого. Однако, Сарто все же уклоняется отъ этого обязательства. Онъ даетъ не усѣкновеніе, но тотъ спокойный моментъ, когда стражъ кладетъ голову на протягиваемое Саломеей блюдо. Онъ, въ видѣ фигуры, взятой со спины, съ широко разставленными ногами, стоитъ посерединѣ, она слѣва, а съ другой стороны военачальникъ, т.-е. композиція опять-таки центральна. Жертва милостиво скрыта отъ глазъ зрителя.

7. Подношеніе главы (1523 г.). Еще разъ застольное общество. На этотъ разъ фигуры сдвинуты тѣснѣе,—картина не такъ широка. Саломея, несущая голову, такъ же оживлена, какъ въ сценѣ танца, противовѣсъ ея граціозному повороту образуютъ застывшія позы зрителей съ другой стороны. Наиболѣе живое движеніе отодвинуто къ серединѣ. Края заняты двойными фигурами.

8. Явленіе ангела Захаріи (1523 г.). Здѣсь художникъ вполнѣ увѣренъ въ себѣ. У него свои рецепты, съ помощью которыхъ онъ достигаетъ извѣстнаго результата при всякихъ условіяхъ, и, полагаясь на нихъ, онъ позволяетъ себѣ все большую небрежность. Снова примѣняется шаблонъ боковыхъ фигуръ. Явленіе ангела совершается сзади: скрестивъ руки, онъ молча склоняется передъ отступившимъ въ изумленіи священнослужителемъ. Все намѣчено лишь поверхностно, но абсолютно увѣренная экономія эффектовъ и тихая торжественность архитектоническаго расположенія все же придаютъ изображенію столько достоинства, что даже самъ Джотто, замыселъ котораго гораздо серьезнѣе, съ трудомъ выдерживаетъ сравненіе съ нимъ.

9. Посѣщеніе Елизаветы (1524 г.). Симметричныя боковыя фигуры отсутствуютъ. Главная группа обнимающихся женщинъ поставлена по діагонали, и эта діагональ управляетъ всей композиціей. Фигуры раз-

ЯВЛЕНІЕ МАРІИ СВ. БЕРНАРДУ.

Фра Бартоломмео.

ставлены по quincunx, т.-е. какъ пять очковъ на игральной кости. Успокаивающе дѣйствуетъ прямо оріентированная архитектура задняго плана.

10. Нареченіе имени (1526 г.). Еще разъ новая схема. Служанка съ новорожденнымъ стоитъ центрально въ первой зонѣ, повернувшись къ сидящему съ краю Іоакиму. Въ точномъ соотвѣтствіи находится сидящая съ другого края женщина. Мать въ постели и прислужница симметрично размѣщаются во второй зонѣ между фигурами передняго плана. Вазари говоритъ здѣсь о „ringrandimento della maniera“ [1]) и очень хвалитъ картину. Насколько я вижу, здѣсь нѣтъ особой новизны стиля, все было подготовлено заранѣе, и особенно плохо сохранившаяся фреска даже не возбуждаетъ желанія видѣть большее. Здѣсь видно все, что заблагоразсудилось дать художнику въ этотъ поздній свой періодъ.

Двѣ картины, добавленныя Франчабиджо къ этому циклу, носятъ обѣ раннія даты. Онъ, какъ меньшій талантъ, проигрываетъ рядомъ съ Сарто. Въ картинѣ, гдѣ младенецъ Іоаннъ получаетъ отцовское благословеніе (1518 г.), рѣзкость движенія въ фигурѣ благословляющаго отца производитъ еще совершенно устарѣлое впечатлѣніе. Добавочныя фигуры, которыя сами по себѣ очень хороши, въ родѣ мальчиковъ на перилахъ лѣстницы, слишкомъ сильно выступаютъ впередъ, и болѣе тонкій художникъ вообще не помѣстилъ бы сюда этой большой лѣстницы. Она— единственный рѣжущій глазъ мотивъ во всемъ дворикѣ Скальцо. Фреска непосредственно примыкаетъ къ самой ранней работѣ Андреа, Крещенію Христа; она превосходитъ ее величиной, но не красотой.

Рядъ историческихъ картинъ прерывается, какъ уже было сказано, четырьмя аллегорическими фигурами, которыя всѣ написаны Сарто; онѣ должны подражать статуямъ, стоящимъ въ нишахъ. Искусства снова начинаютъ сливаться. Въ это время едва ли найдется мало-мальски значительный живописный ensemble безъ привлеченія дѣйствительной или имитированной пластики. Лучшая изъ этихъ фигуръ—Caritas (Милосердіе), которая, держа ребенка на рукѣ, тянется внизъ за другимъ, причемъ вполнѣ цѣлесообразно не сгибаетъ спины, а лишь подгибаетъ колѣно, чтобы не потерять равновѣсія (подобная группа на потолкѣ зала Иліодора въ картинѣ Ноя). Джустиція (Справедливость)—несомнѣнное подражаніе подобной фигурѣ Сансовино (см. табл. LIII) въ Римѣ (S. Maria del popolo); только одна нога поставлена выше, для достиженія большаго движенія [2]). Фигура еще разъ оживаетъ въ Madonna delle arpie.

---

[1]) О ростѣ стиля.

[2]) Согласно вкусу кватроченто мечъ долженъ быть поднятъ вверхъ, согласно вкусу чинквеченто онъ будетъ опущенъ внизъ. Сансовино является здѣсь представителемъ стараго, Сарто—новаго стиля. То же самое слѣдуетъ сказать и о Павлѣ съ мечомъ. Монументальная скульптура, подобно Павлу П. Романо на мосту Св. Ангела, представляетъ еще старинный типъ.

3. Мадонны и святые.

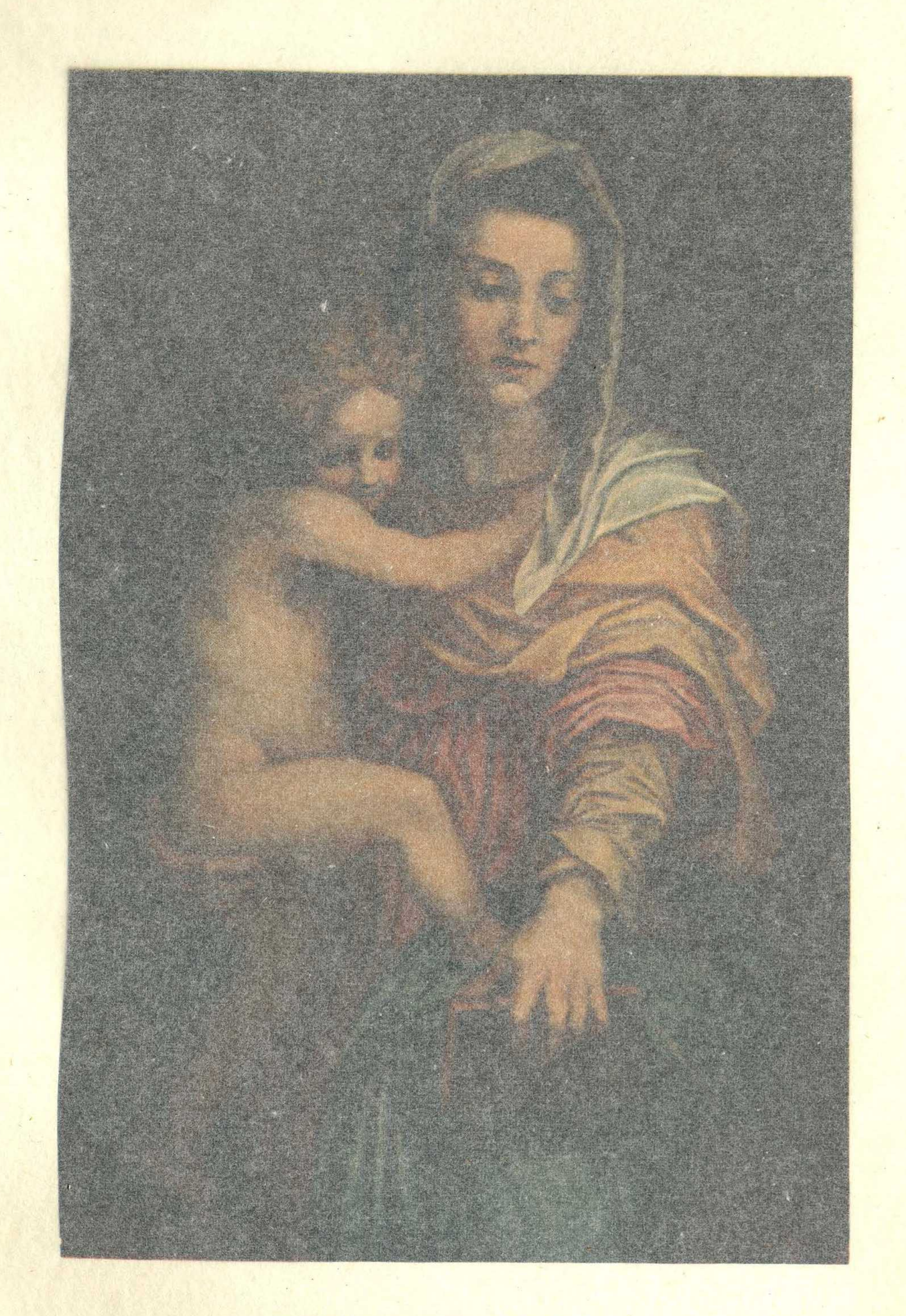
Ослабѣвшая серьезность пониманія и выполненія, чувствующаяся въ фрескахъ Скальцо, начиная съ 1520 г., не означаетъ, что у художника пропалъ интересъ именно къ этой задачѣ: въ станковой живописи того времени у него обнаруживаются тѣ же симптомы. Андреа становится равнодушнымъ,—это рутинеръ, который полагается на свои блестящіе художественные пріемы. Даже тамъ, гдѣ онъ несомнѣнно беретъ себя въ руки, въ твореніи уже не чувствуется болѣе душевной теплоты. Дѣло біографа объяснить причину этого. Юношескія произведенія не даютъ возможности предчувствовать такой переворотъ. Наилучшій примѣръ для ознакомленія съ тѣмъ, что первоначально заключалось въ этой душѣ,—большая картина Благовѣщенія въ Палаццо Питти, которую Андреа написалъ на 25-омъ или 26-омъ году (см. табл. LIV).

Марія представительна и строга, какъ у Альбертинелли, но болѣе тонко прочувствована въ смыслѣ движенія, а ангелъ съ очаровательной, юношески мечтательной головой, вытянутой впередъ и слегка склоненной, такъ прекрасенъ, какъ его могъ изобразить только Леонардо. Онъ говоритъ свое привѣтствіе и, преклоняя колѣно, протягиваетъ руку къ изумленной Маріи. Это почтительное привѣтствіе издали, а не бурное вторженіе школьницы, какъ у Гирландайо или Лоренцо ди Креди. И снова въ первый разъ послѣ готической эпохи ангелъ является на облакахъ; чудо снова допускается въ картину духовнаго содержанія. Въ фигурахъ двухъ ангеловъ съ вьющимися волосами и слегка затуманенными глазами подхваченъ и продолженъ разъ взятый мечтательный тонъ. Вопреки обычному расположенію, Марія стоитъ слѣва, а ангелъ приходитъ съ правой стороны. Быть-можетъ, Андреа хотѣлъ, чтобы протянутая рука не заслоняла тѣла. Отсюда—вся выразительная ясность фигуры. Рука обнажена такъ же, какъ и ноги сопровождающихъ ангеловъ, и рисунокъ сразу выдаетъ ученика Микеланджело. Жестъ, какимъ лѣвая рука держитъ стебель лиліи, совершенно микеланджеловскій.

Картина еще не совсѣмъ свободна отъ развлекающихъ деталей, однако, архитектура задняго плана въ своемъ родѣ великолѣпна и нова. Она укрѣпляетъ фигуры и соединяетъ ихъ. Линіи ландшафта идутъ въ унисонъ съ главнымъ движеніемъ.

Палаццо Питти содержитъ еще одно Благовѣщеніе, относящееся къ позднимъ годамъ Андреа (1528 г.); первоначально оно было помѣщено въ люнетъ, теперь же измѣнено въ прямоугольникъ.

Оно исчерпывающимъ и яснымъ образомъ показываетъ противоположность между началомъ и концомъ. Далеко превосходя первое по бравурности живописи, это второе Благовѣщеніе обнаруживаетъ отсут-



МАДОННА СЪ ГАРПІЯМИ.
Андреа дель Сарто.

8. Мадонны и святые.

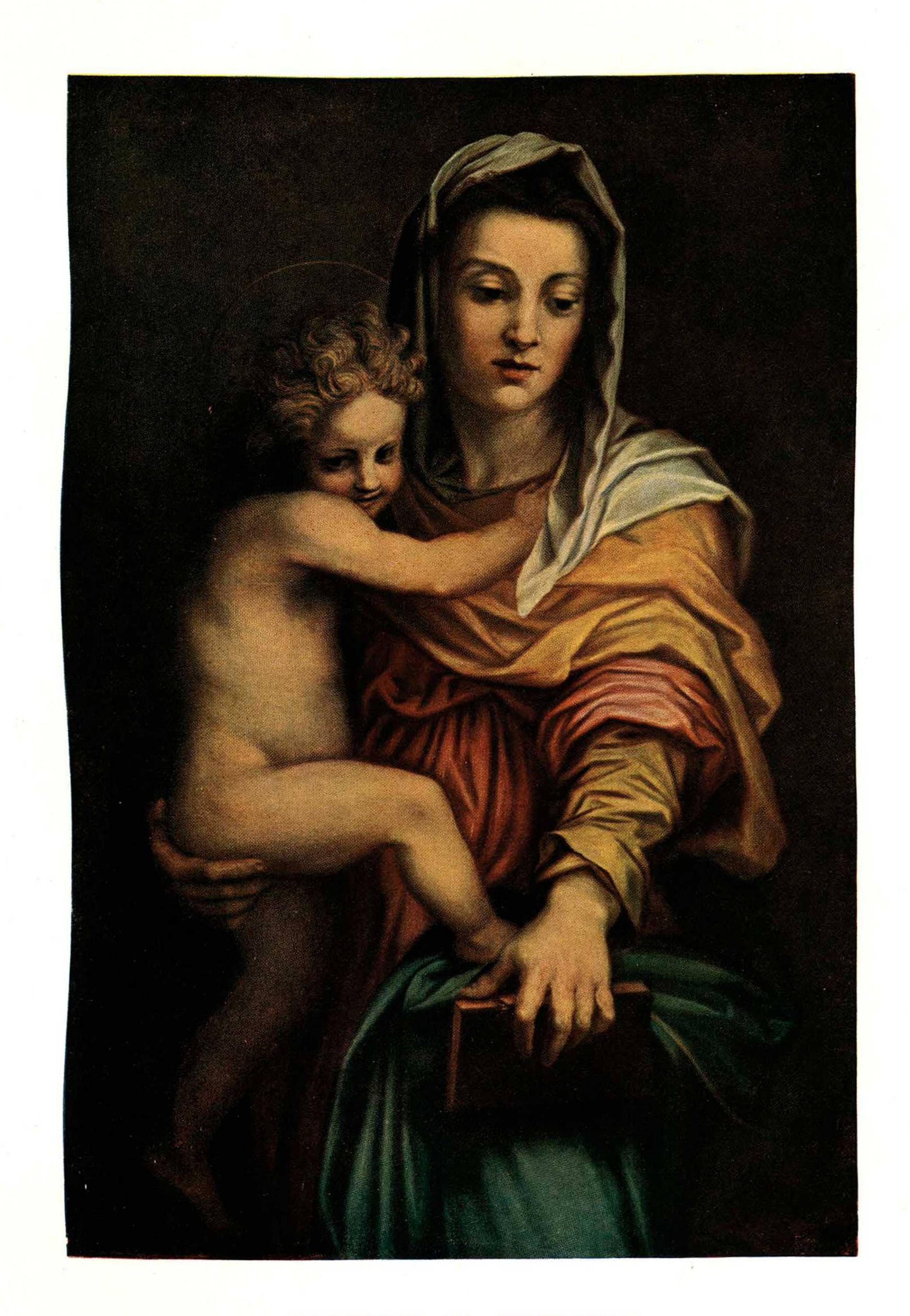
Ослабѣвшая серьезность пониманія и выполненія, чувствующаяся въ фрескахъ Скальцо, начиная съ 1520 г., не означаетъ, что у художника пропалъ интересъ именно къ этой задачѣ: въ станковой живописи того времени у него обнаруживаются тѣ же симптомы. Андреа становится равнодушнымъ,—это рутинеръ, который полагается на свои блестящіе художественные пріемы. Даже тамъ, гдѣ онъ несомнѣнно беретъ себя въ руки, въ твореніи уже не чувствуется болѣе душевной теплоты. Дѣло біографа объяснить причину этого. Юношескія произведенія не даютъ возможности предчувствовать такой переворотъ. Наилучшій примѣръ для ознакомленія съ тѣмъ, что первоначально [illegible] въ этой душѣ,—большая картина Благовѣщенія въ Палаццо Питти, которое Андреа написалъ на [illegible] (130).

Марія представлена и строго, какъ у Альбертинелли, но болѣе [illegible] въ смыслѣ движенія, а ангелъ съ очаровательной, [illegible] мечтательной головой, вытянутой впередъ и слегка склоненной, такъ прекрасенъ, какъ его могъ изобразить только Леонардо. Онъ говоритъ свое привѣтствіе и, преклоняя колѣно, протягиваетъ руку къ изумленной Маріи. Это почтительное привѣтствіе издали, а не бурное вторженіе школьницы, какъ у Гирландайо или Лоренцо ди Креди. И снова въ первый разъ послѣ готической эпохи ангелъ является на облакахъ; чудо снова допускается въ картину духовнаго содержанія. Въ фигурахъ двухъ ангеловъ съ вьющимися волосами и слегка затуманенными глазами подхваченъ и продолженъ разъ взятый мечтательный тонъ. Вопреки обычному расположенію, Марія стоитъ слѣва, а ангелъ приходитъ съ правой стороны. Быть-можетъ, Андреа хотѣлъ, чтобы протянутая рука не заслоняла тѣла. Отсюда—вся выразительная ясность фигуры. Рука обнажена такъ же, какъ и ноги сопровождающихъ ангеловъ, и рисунокъ [illegible] ученика Микеланджело. Жестъ, [illegible]

Картина еще не [illegible] деталей, однако, архитектура задняго плана [illegible] великолѣпна и нова. Она укрѣпляетъ фигуры и соединяетъ ихъ. Линіи ландшафта идутъ въ унисонъ съ главнымъ движеніемъ.

Палаццо Питти сохранилъ еще одно Благовѣщеніе, относящееся къ позднимъ годамъ Андреа ([illegible] г.); первоначально оно было помѣщено въ люнетъ, теперь же измѣнено въ прямоугольникъ.

Оно исчерпывающимъ и яснымъ образомъ показываетъ противоположность между началомъ и концомъ. Далеко превосходя первое по бравурности живописи, это второе Благовѣщеніе обнаруживаетъ отсут-



МАДОННА СЪ ГАРПІЯМИ.
Андреа дель Сарто.

ствіе содержанія, которое не въ состояніи замаскировать вся волшебная трактовка воздуха и одѣяній [1]).

Въ Madonna delle arpie (Мадонна съ гарпіями) Марія является зрѣлой женщиной, а Андреа зрѣлымъ художникомъ (см. табл. въ краскахъ). Это самая аристократичная мадонна Флоренціи, съ царственной осанкой и сознаніемъ своего достоинства; она не похожа на Сикстинскую Мадонну Рафаэля, которая не занята мыслью о себѣ.

Она стоитъ, какъ статуя, на пьедесталѣ и смотритъ внизъ. Ребенокъ охватилъ ее за шею, и она безъ усилія несетъ на рукѣ эту значительную тяжесть. Другая рука держитъ книгу, опирая ее о бедро—также мотивъ монументальнаго стиля. Ничего материнскаго и интимнаго, ни единаго намека на жанровую игру съ книгой—одна лишь идеальная поза. Такъ она не могла бы читать. Рука ложится широко на край книги—и это особенно красивый примѣръ величественнаго жеста чинквеченто [2]).

Святые, Францискъ и Іоаннъ Евангелистъ, оба щедро надѣленные движеніемъ, подчинены Мадоннѣ уже тѣмъ, что поставлены только въ профиль. Фигуры, тѣсно придвинутыя другъ къ другу, образуютъ объединенное цѣлое, и богатая содержаніемъ группа выигрываетъ въ силѣ благодаря ихъ пространственному отношенію: ни кусочка лишняго пространства, тѣла всюду касаются края картины. Удивительно, что, несмотря на это, не возникаетъ ощущенія тѣсноты; одно изъ противодѣйствующихъ средствъ—ведущіе вверхъ пилястры.

Къ пластическому богатству присоединяется живописное богатство явленія. Андреа хочетъ отнять у взора силуэты, вдоль которыхъ онъ могъ бы скользить, и вмѣсто связной линіи даетъ ему лишь отдѣльныя свѣтлыя части поверхности, въ видѣ выпуклостей. Тамъ и сямъ изъ сумерекъ картины выплываетъ освѣщенная часть, чтобы тотчасъ же снова погрузиться въ тѣнь. Нѣтъ болѣе равномѣрно-яснаго развертыванья освѣщенныхъ формъ. Поддерживается постоянно разнообразящееся движеніе глаза, результатомъ чего является болѣе живое впечатлѣніе отъ тѣлъ, которыя, конечно, затмеваютъ все богатство прежняго плоскаго стиля.

Еще болѣе высокая живописная ступень отмѣчена картиной Disputa въ палаццо Питти (см. табл. LV). Передъ нами четыре стоящія фигуры мужчинъ, занятыхъ разговоромъ. Невольно приходитъ на умъ группа Нанни ди Банко въ Орсанмикеле. Однако, здѣсь это не только безразличное совмѣстное стояніе, но дѣйствительный диспутъ, въ которомъ роли ясно распредѣлены. Епископъ (Августинъ?) говоритъ и обращается съ рѣчью къ

---

[1]) Въ „Чичероне“ картины перемѣшаны, а о третьемъ Благовѣщеніи въ палаццо Питти вообще не можетъ быть рѣчи. Въ спорной картинѣ (Благовѣщеніе съ двумя святыми) Марія лишь повтореніе фигуры 1528 г. и, какъ видно, исполнена менѣе умѣлой рукой. Другіе мотивы взяты изъ другихъ мѣстъ. Замѣтка у Vasari-Milanesi, V. 17 (прим. 2), ошибочна: произведеніе никоимъ образомъ не можетъ относиться къ 1514 г.

[2]) Согласно прообразу Петра въ рафаэлевской Мадоннѣ съ балдахиномъ.

Петру-мученику, доминиканцу, тонкая интеллигентная голова котораго заставляетъ казаться рядомъ съ собой недодѣланными всѣ типы Бартоломмео. Св. Францискъ, напротивъ, кладетъ руку на сердце и качаетъ головой—діалектика не его спеціальность. Лаврентій, какъ младшій, не высказывается; это нейтральная фигура и играетъ здѣсь ту же роль, что Магдалина въ рафаэлевской св. Цециліи; обща у нихъ и подчеркнутая вертикаль.

Неподвижность группы изъ четырехъ стоящихъ фигуръ смягчается добавленіемъ двухъ колѣнопреклоненныхъ на переднемъ планѣ (ступенью ниже). Это Себастьянъ и Магдалина, совершенно не участвующіе въ разговорѣ, но въ колористическомъ отношеніи являющіеся главными носителями ударенія. Здѣсь Сарто даетъ краски и мускулы, тогда какъ бесѣдующіе мужчины строго выдержаны: много сѣраго, чернаго и коричневаго и только совсѣмъ сзади рдѣетъ затаенный карминъ (Лаврентій). Задній планъ совершенно теменъ.

Въ смыслѣ живописи и рисунка картина является апогеемъ искусства Андреа. Обнаженная спина Себастьяна и поднятая вверхъ голова Магдалины—удивительныя интерпретаціи человѣческой формы. А затѣмъ руки! Женственно нѣжный жестъ Магдалины и преисполненныя выраженія руки участниковъ диспута. Можно съ полнымъ правомъ сказать, что рядомъ съ Леонардо никто не трактовалъ ихъ такъ, какъ Сарто.

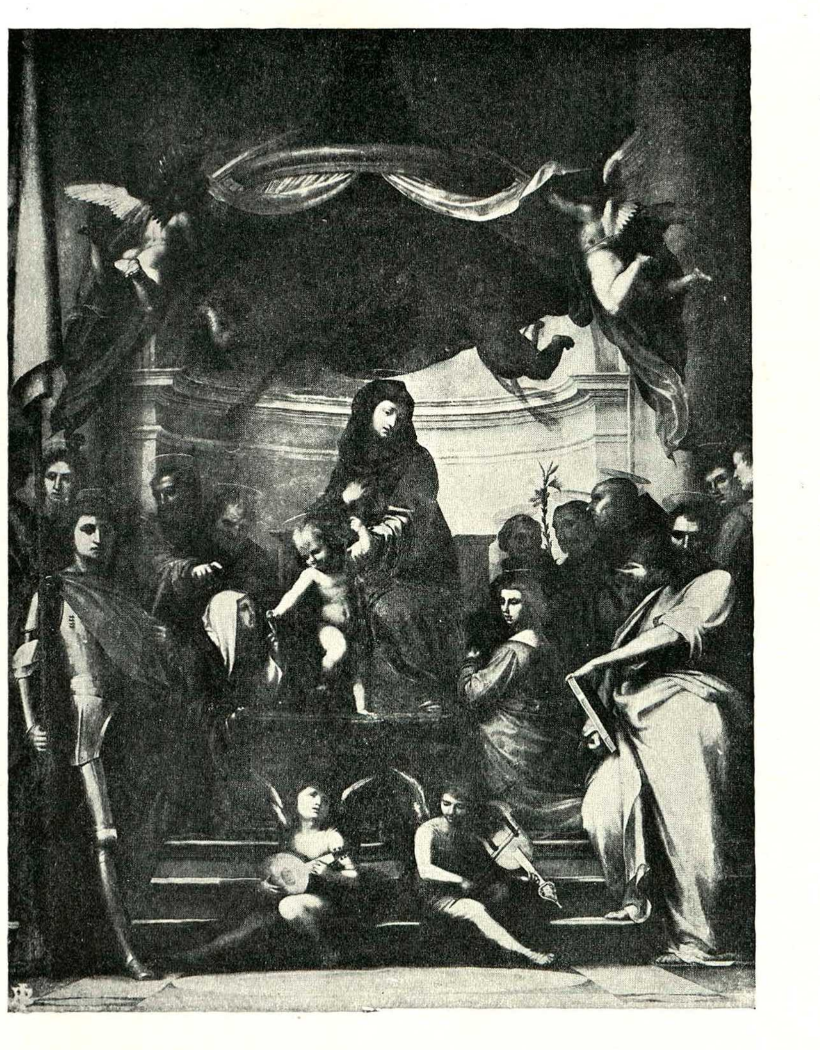
Въ Академіи находится вторая картина съ четырьмя стоящими фигурами, написанная десять лѣтъ спустя (1578 г.) и характеризующая дальнѣйшее развитіе и разложеніе стиля Андреа. Она, какъ и всѣ его позднѣйшія работы, свѣтла и пестра, головы не связаны одна съ другой, но живописная сторона и разстановка фигуръ въ ней свидѣтельствуютъ объ умѣньи и ловкости автора [1]). Видно, что ему стало легко создавать такія богатыя съ виду композиціи; однако, впечатлѣніе отъ нихъ все же остается внѣшнимъ.

Мадонна съ гарпіями также не имѣла достойной преемницы.

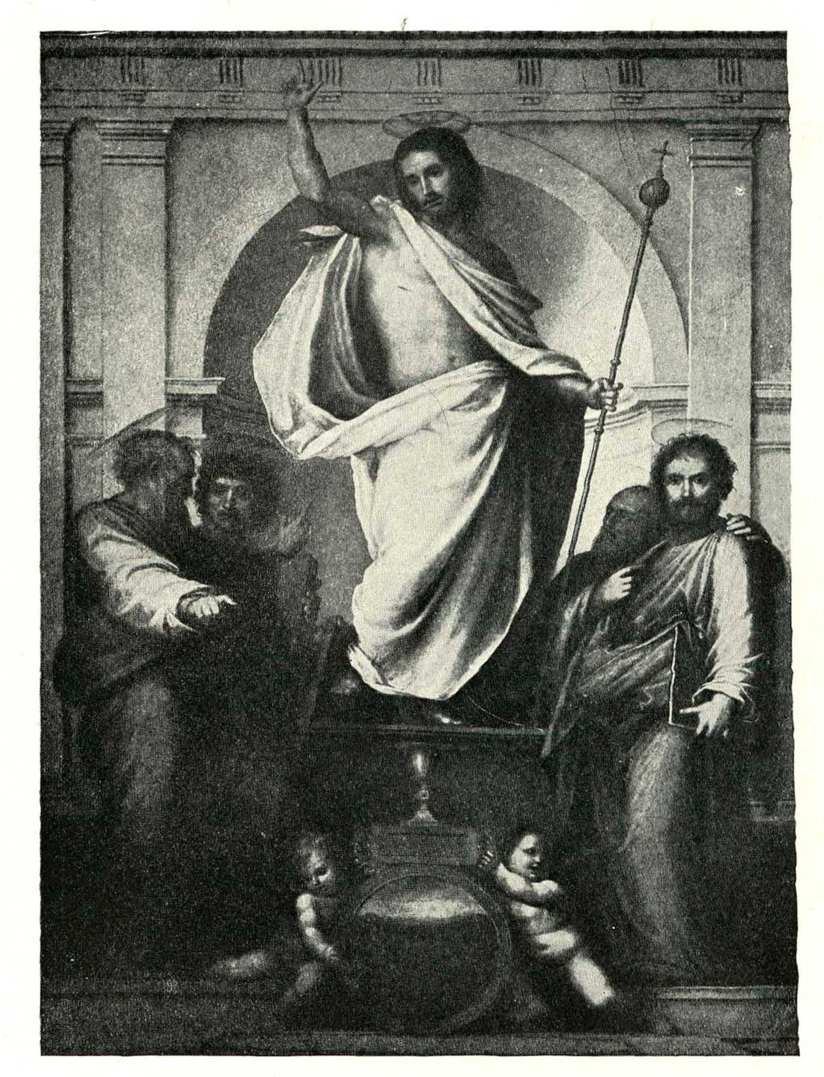
Вошедшая незадолго передъ тѣмъ въ моду тема Мадонны въ глоріи или, вѣрнѣе, въ облакахъ должна была оказаться особенно по вкусу Андреа. Онъ открываетъ небо и, показывая небесный тріумфъ, согласно стилю времени спускаетъ Мадонну на облакахъ глубоко внизъ въ самую середину обступившихъ ее полукругомъ святыхъ. Смѣна стоящихъ и колѣнопреклоненныхъ фигуръ сама собою разумѣется, такъ же, какъ и систематическое манипулированье съ контрастами внѣшнихъ и внутреннихъ поворотовъ и съ направленіемъ взора то вверхъ, то внизъ и т. д. Сарто присоединяетъ сюда еще контрасты совершенно свѣтлыхъ и совершенно темныхъ головъ и при распредѣленіи этихъ удареній не обра-

---

1) Первоначально въ серединѣ стояли два путто, которые теперь вынуты и повѣшены отдѣльно.



БРАКОСОЧЕТАНІЕ СВ. ЕКАТЕРИНЫ.
Фра Бартоломмео.



Воскресшій Спаситель съ четырьмя евангелистами.
Фра Бартоломмео.

щаетъ никакого вниманія на то, откуда могутъ падать свѣтъ и тѣни. Въ картинѣ нѣтъ общаго сильнаго прилива и отлива движенія. Очень бросается въ глаза внѣшнее примѣненіе опредѣленныхъ рецептовъ, но все же этимъ картинамъ еще нельзя отказать въ извѣстной необходимости, съ которой онѣ вытекали изъ темперамента Андреа.

Примѣромъ этихъ Мадоннъ можно взять Мадонну 1524 г. (Питти). Характеровъ здѣсь искать нечего, сама Мадонна даже очень тривіальна (см. табл. LIV). Фигуры, стоящія на колѣняхъ, повторенія изъ Disputa, съ характерными обостреніями недостатковъ впадающаго въ рутину художника. Себастьяна можно отнести къ той же модели, какъ и извѣстную поясную фигуру молодого Іоанна (см. ниже); въ живописномъ же отношеніи онъ трактованъ здѣсь такъ, что контуръ почти не играетъ никакой роли, а все значеніе принадлежитъ свѣтлой поверхности открытой груди.

Наконецъ, всѣ регистры стянуты въ большой Берлинской картинѣ 1528 г. Здѣсь, какъ уже у Бартоломмео, облака заключены въ замкнутое архитектоническое пространство. Сюда же присоединяется ниша, пересѣченная рамой, и лѣстница, на ступеняхъ которой размѣщены святые въ цѣляхъ достиженія сильной пространственной дифференцировки. Переднія фигуры даны только до пояса, мотивъ, котораго до сихъ поръ намѣренно избѣгало искусство высокаго стиля.

О святыхъ семействахъ слѣдуетъ сказать то же самое, что уже было сказано по этому поводу у Рафаэля. И для Андреа художественной цѣлью было наибольшее богатство на наименьшей поверхности. Поэтому онъ становитъ свои фигуры на колѣни и усаживаетъ ихъ поближе къ землѣ, скручивая въ одинъ узелъ троихъ, четверыхъ, пятерыхъ. Фонъ—обыкновенно темный. Имѣется цѣлый рядъ такихъ картинъ: изъ нихъ хороши тѣ, которыя даютъ сначала впечатлѣніе естественности положенія, а уже затѣмъ заставляютъ думать о проблемѣ формы.

Особое положеніе, также и по отношенію къ Рафаэлю, занимаетъ Madonna del sacco (Мадонна съ мѣшкомъ) отъ 1525 г. (боковая галлерея Аннунціаты, Флоренція). Являясь первоклассным примѣромъ законченно мягкой фресковой живописи вообще и художественнаго расположенія складокъ въ частности, картина прежде всего обладаетъ никогда болѣе не повторявшимся, вызывающе смѣлымъ расположеніемъ фигуръ (см. табл. XLIX). Марія сидитъ не въ центрѣ, а сбоку, но нарушеніе равновѣсія устраняется расположившимся противъ нея Іосифомъ, который, будучи отодвинутъ въ глубь, хотя и кажется меньшимъ по массѣ, но съ точки зрѣнія равновѣсія имѣетъ такое же значеніе, благодаря большему разстоянію отъ центральной оси. Немногочисленность ясныхъ основныхъ направленій обусловливаетъ производимое картиной издали монументальное впечатлѣніе. При большомъ внутреннемъ богатствѣ въ высшей степени простой контуръ. Помпезно широкій мотивъ Мадонны вызывается ея низкой посадкой. Смотрящая вверхъ голова всегда будетъ производить

впечатлѣніе, даже если и признаться, что это эффектъ чисто-внѣшній. Уголъ зрѣнія помѣщается въ глубинѣ, сообразно истинному мѣстоположенію картины: фреска находится надъ дверью.

Изъ отдѣльныхъ святыхъ у Андреа отрокъ Іоаннъ Креститель въ Питти пользуется міровой славой (см. табл. LVI). Онъ принадлежитъ къ числу той полудюжины картинъ, которую во время сезона туристовъ вы обязательно найдете въ окнѣ каждаго фотографическаго магазина Италіи. Было бы не безынтересно спросить, съ какихъ поръ онъ занимаетъ это положеніе, и какимъ переворотамъ моды подчинены и эти признанные любимцы публики. Строгая, страстная красота, которую въ немъ прославляютъ („Чичероне"), улетучивается тотчасъ же при сравненіи съ рафаэлевскимъ отрокомъ Іоанномъ въ Трибунѣ, но онъ все же остается красивымъ мальчикомъ [1]). Къ сожалѣнію, картина очень пострадала, такъ что можно только угадывать первоначальное намѣреніе художественнаго воздѣйствія путемъ развитія свѣтлаго тѣла изъ темнаго фона. Держащая рука съ поворотомъ на сгибѣ удалась Андреа. Характерно, что онъ всюду заботится о перерѣзѣ силуэта и заставляетъ совершенно исчезать одну сторону тѣла. Плащъ, долженствующій создать направленіе, противоположное доминирующей вертикали, уже напоминаетъ экстравагантности XVII вѣка. Фигура отодвинута въ сторону (справа пустое пространство), и въ этомъ отношеніи напрашивается сравненіе съ скрипачемъ Себастьяно.

Сестра этого Іоанна, сидящая Агнеса Пизанскаго Собора, одна изъ прелестнѣйшихъ картинъ художника, гдѣ кажется, что и онъ также хочетъ дать попытку экстатическаго выраженія; однако, все ограничивается нѣсколько боязливымъ, устремленнымъ вверхъ взглядомъ святой. Сарто оставались совершенно недоступны эти возвышенныя состоянія души, и было ошибкой поручить ему Assunta (Успеніе). Онъ написалъ ее дважды; картины висятъ въ Палаццо Питти. Андреа неудовлетворителенъ здѣсь не только по выраженію, но и по движенію, и это также можно было предвидѣть. Достаточно сказать, что здѣсь—послѣ 1520 г.—мы все еще встрѣчаемъ при вознесеніи Маріи простую сидячую фигуру! Однако, право, и такимъ образомъ можно было бы найти болѣе достойное рѣшеніе. Но молитва у Сарто такъ же мало говоритъ, какъ и смѣшной жестъ замѣшательства, которымъ Марія придерживаетъ свой плащъ на колѣняхъ. Изъ среды апостоловъ у гроба онъ оба раза выбиралъ Іоанна въ видѣ главной фугуры и надѣлялъ его тѣмъ красивымъ движеніемъ рукъ, какія встрѣчаются на его юношескихъ картинахъ. Однако, и тутъ нельзя отрѣшиться отъ впечатлѣнія намѣренной элегантности, и чувства застигнутыхъ врасплохъ

---

1) Сарто воспользовался той же моделью для Исаака въ Жертвоприношеніи (Дрезденъ), написанномъ вскорѣ послѣ 1520 г. Мнѣ кажется, что я узнаю ее еще разъ и въ Мадоннѣ 1524 г.

СВ. ТРОИЦА.
Альбертинелли.

БЛАГОВѢЩЕНІЕ.
Альбертинелли.

апостоловъ не отличаются особымъ подъемомъ. И все-таки это молчаніе пріятнѣе шумихи Римской школы послѣдователей Рафаэля.

Распредѣленіе свѣта и тѣни здѣсь разсчитано на контрастъ небеснаго блеска и темноты земной сцены. Однако, во второй, болѣе поздней картинѣ Сарто оставилъ внизу открытымъ свѣтлый прорѣзъ, и великій художникъ движенія, Рубенсъ, послѣдовалъ здѣсь за нимъ, такъ какъ некрасиво раздѣлять вознесеніе на небо столь сильно подчеркнутой горизонтальной линіей.

Оба колѣнопреклоненныхъ святыхъ въ первой Assunta ведутъ свое происхожденіе отъ Фра Бартоломмео; во второй редакціи мотивъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ на переднемъ планѣ былъ сохраненъ, но въ угоду контрасту допущена та тривіальность, что одинъ изъ присутствующихъ— и здѣсь это апостолъ — въ продолженіе торжественнаго акта смотритъ изъ картины на зрителя. Вотъ начало безразличныхъ фигуръ передняго плана сеичентистовъ: формами искусства уже явно злоупотребляютъ, обращая ихъ въ безсодержательныя формулы.

О Pieta въ Палаццо Питти мы совершенно умолчимъ.

4. Портретъ Андреа.

Андреа не писалъ много портретовъ, и мы съ перваго взгляда не заподозримъ у него особыхъ задатковъ портретиста. Однако, у него есть нѣсколько юношескихъ произведеній, мужскихъ портретовъ, приковывающихъ зрителя какой-то таинственной прелестью. Это извѣстныя головы въ Уффици и Питти и поясная фигура въ Лондонской Національной галлереѣ. Онѣ обладаютъ всѣмъ аристократизмомъ лучшей стороны таланта Андреа, и чувствуется, что художникъ хотѣлъ сказать ими нѣчто особенное. Не приходится удивляться, если ихъ поняли какъ автопортреты, и все же можно съ увѣренностью сказать, что онѣ не могутъ быть ими.

Здѣсь передъ нами тотъ же случай, какъ у Ганса Гольбейна младшаго, гдѣ по поводу Прекраснаго Анонима уже рано сложилось предвзятое мнѣніе, которое трудно искоренить; существуетъ подлинный портретъ Гольбейна (рисунокъ въ собраніи портретовъ художниковъ во Флоренціи), но не хотятъ признавать, что онъ исключаетъ другіе, ибо представленіе неохотно разлучается съ болѣе красивымъ типомъ.

Подлинный портретъ молодого Андреа находится на фрескѣ Шествія королей во дворѣ Аннунціаты, а портретъ его въ болѣе позднемъ возрастѣ въ собраніи портретовъ художниковъ (Уффици). Они вполнѣ достовѣрны. Вазари говоритъ объ обоихъ. Упомянутыя вначалѣ картины не соотвѣтствуютъ этимъ чертамъ, да и между собой онѣ, повидимому, не согласуются: лондонскій портретъ изображаетъ одного человѣка, а флорентинскіе—другого. Но эти послѣдніе сводятся къ одному и тому же

оригиналу, такъ какъ соотвѣтствуютъ другъ другу въ каждой линіи, до послѣдней детали складокъ. Экземпляръ въ Уффици, очевидно, копія, а оригиналъ—портретъ въ Питти, который, хотя и не сохранился неприкосновеннымъ, все же свидѣтельствуетъ о болѣе умѣлой рукѣ [1]). О немъ одномъ здѣсь и будетъ идти рѣчь (см. табл. XXXVIII).

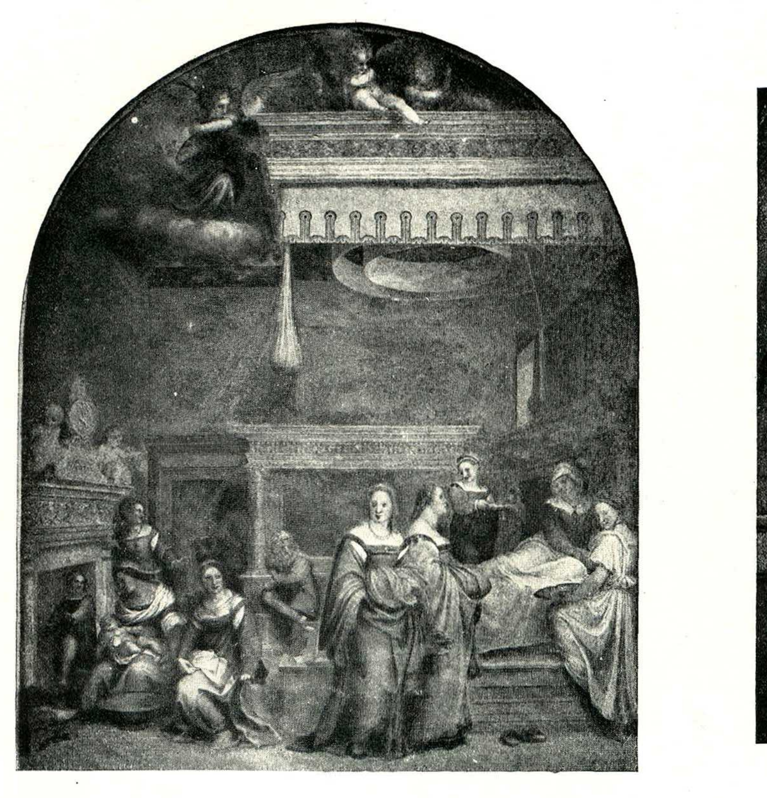
Голова выступаетъ изъ темнаго фона, какъ это мы находимъ у Перуджино, но остается въ зеленоватомъ полумракѣ. Наиболѣе сильный свѣтъ лежитъ не на лицѣ, но на случайно высунувшемся уголкѣ рубашки у шеи; сѣрыя и коричневыя краски, мантія и воротникъ, тусклы. Большіе глаза спокойно смотрятъ изъ своихъ впадинъ. При всей художественно живой вибраціи фигура отличается замѣчательной твердостью, обусловленной вертикальной посадкой головы, чистымъ фасомъ и всѣмъ спокойнымъ освѣщеніемъ, которое выдѣляетъ какъ половину головы и освѣщаетъ именно необходимые пункты. Кажется, что голова внезапнымъ поворотомъ на мгновенье приняла это положеніе абсолютно чистой вертикальной и горизонтальной оси. Вертикаль проходитъ насквозь до самой верхушки берета. Простота линій и спокойствіе значительныхъ свѣтовыхъ и тѣневыхъ массъ соединяются съ ясной обрисовкой формъ, свойственной мастерскому стилю Андреа. Всюду проглядываютъ слѣды твердости. Уголъ глаза и носа, моделировка подбородка и скулы сильно напоминаютъ Disputa, которая, очевидно, возникла приблизительно въ то же время [2]).

Можно разсматривать эту тонкую, интеллигентную голову какъ идеальный типъ во вкусѣ XVI столѣтія. Невольно хочется поставить его вмѣстѣ съ Скрипачемъ, родственнымъ ему съ внутренней и внѣшней стороны, въ ряды портретовъ художниковъ. Во всякомъ случаѣ, это одинъ изъ прекрасныхъ примѣровъ идеальнаго воспріятія человѣческой формы въ эпоху чинквеченто, общую основу котораго слѣдуетъ искать у Микеланджело. Нельзя не узнать и здѣсь вліянія того духа, который создалъ дельфійскую Сивиллу.

Этому портрету Андреа соотвѣтствуетъ задумавшійся *юноша* въ луврскомъ Salon carré, прекрасная картина, правда, болѣе въ духѣ Леонардо. Она носитъ уже самыя различныя имена и приписывается теперь, какъ мнѣ кажется, съ полнымъ правомъ, Франчабиджо такъ же, какъ и та совершенно затѣненная голова юноши отъ 1514 г. въ Палаццо Питти съ выставленной на перилахъ лѣвой рукой, ораторскій жестъ ко-

[1]) „Чичероне“ (со времени Мюндлера) разсуждаетъ, наоборотъ: красивѣйшій (и по всей вѣроятности, собственноручный) портретъ въ Уффици, копія съ котораго, несовершенная и сильно пострадавшая, въ Палаццо Питти (№ 66). Въ посмертныхъ „Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien“ Буркгардтъ первый разъ заговорилъ противъ пониманія этихъ картинъ какъ автопортретовъ.

[2]) Уже поэтому картина не можетъ быть автопортретомъ: когда Андреа такъ писалъ, онъ уже не былъ болѣе молодымъ человѣкомъ, какъ это изображено на портретѣ.



РОЖДЕНІЕ МАРІИ.
Андреа дель Сарто.

МАДОННА СЪ МѢШКОМЪ.
Андреа дель Сарто.

торой еще нѣсколько натянутъ и старомоденъ [1]). Парижская картина написана позднѣе этой (около 1520 г.), и послѣдніе слѣды натянутости и напряженности исчезли. Юноша, душу котораго волнуетъ какое-то горе, устремилъ впередъ слегка опущенный взоръ, причемъ легкій поворотъ и наклонъ головы производятъ необычайно характерное впечатлѣніе. Одна рука лежитъ на перилахъ, а другая покоится сверху, и это движеніе по своей мягкости въ высшей степени индивидуально. Мотивъ нѣсколько напоминаетъ Мону Лизу, но здѣсь все растворяется въ минутномъ выраженіи, и претенціозный отвлеченный портретъ превращается въ прелестную жанровую картину съ настроеніемъ. Мы не спрашиваемъ, кто это такой, а интересуемся прежде всего изображеннымъ моментомъ. Глубокая затѣненность глазъ особенно благопріятствуетъ характеристикѣ меланхолика съ грустнымъ взоромъ. И горизонтъ съ своимъ особымъ характеромъ становится также выразителемъ настроенія. Фальшиво дѣйствуетъ только пространство, которое въ оригиналѣ увеличено со всѣхъ сторонъ.

Своеобразные характерные для эпохи тона звучатъ въ этомъ мечтательномъ портретѣ. Насколько онъ тоньше по ощущенію хотя бы юношескаго автопортрета Рафаэля въ Уффиціяхъ! Sentimento XV столѣтія всегда обладаетъ долей навязчивости сравнительно съ сдержанно выраженнымъ настроеніемъ классической эпохи.

---

[1]) Это же движеніе руки повторяется у главной фигуры Тайной Вечери Франчабиджо (Calza, Флоренція) и, вѣроятно, сводится въ послѣдней инстанціи—къ Христу леонардовской Вечери, ибо Франчабиджо зналъ послѣднюю и пользовался ею.

VII. Микеланджело (послѣ 1520 г.).

1475—1564.

Ни одинъ изъ великихъ художниковъ не воздѣйствовалъ съ самаго начала такъ опредѣленно на окружающихъ, какъ Микеланджело, и по волѣ судьбы этому сильнѣйшему и самобытнѣйшему генію суждено было прожить очень долгую жизнь. Онъ стоитъ еще на посту, когда всѣ остальные уже сошли въ могилу, онъ стоитъ на немъ дольше человѣческаго вѣка. Рафаэль умеръ въ 1520 г. Леонардо и Бартоломмео еще раньше. Сарто, правда, жилъ до 1531 г., но послѣднее его десятилѣтіе самое малозначущее, и впереди ему не предстояло дальнѣйшаго развитія. Что же касается Микеланджело, то онъ не стоитъ ни минуты на мѣстѣ, и лишь во вторую половину его жизни сумма его силъ кажется, наконецъ, накопившейся. Въ это время возникли гробницы Медичисовъ, Страшный судъ и св. Петръ. Для средней Италіи теперь существовало только о д н о искусство, и за новыми откровеніями Микеланджело были совершенно забыты Леонардо и Рафаэль.

1. Капелла Медичи.

Погребальная капелла Санъ Лоренцо—одинъ изъ немногихъ примѣровъ въ исторіи искусства, гдѣ пространство и фигуры создавались не только одновременно, но и въ намѣренномъ соотношеніи другъ съ другомъ. Все XV столѣтіе обладало изолирующимъ взоромъ и находило обособленную красоту красивой на всякомъ мѣстѣ. Въ роскошныхъ сооруженіяхъ, подобныхъ погребальной капеллѣ португальскаго кардинала въ Санъ Миньято, усыпальница является частью, которую вставили именно въ эту церковь, и которая съ такимъ же успѣхомъ могла бы находиться въ другомъ мѣстѣ, не теряя отъ этого своего значенія. При сооруженіи гробницы Юлія, Микеланджело также не распоряжался помѣщеніемъ: гробница должна была быть зданіемъ въ зданіи. Лишь проектъ фасада Санъ Лоренцо, который ему предстояло выполнить въ видѣ архитектурно-пластической лицевой стороны фамильной церкви Медичисовъ во Флоренціи, заключалъ въ себѣ возможность скомпоновать вмѣстѣ въ крупныхъ чертахъ фигуры и архитектурныя формы съ разсчетомъ на опредѣленное воздѣйствіе. Проектъ потерпѣлъ крушеніе. Однако,

здѣсь архитектура могла бы быть только рамой, и въ художественномъ отношенiи новый планъ капеллы былъ еще благопрiятнѣе, такъ какъ онъ создавалъ пространство, которое не только допускало свободное развитiе пластики, но оставляло и свѣтъ въ полномъ распоряженiи художника. И Микеланджело воспользовался имъ какъ существеннымъ факторомъ. Такъ онъ предусмотрительно погрузилъ въ полную тѣнь лица „Ночи“ и „Penseroso“ (мыслителя),—случай, не имѣвшiй прецедентовъ въ пластикѣ.

Капелла содержитъ памятники двухъ рано умершихъ членовъ семейства Медичи,—герцога Лоренцо да Урбино и Джулiано, герцога Немурскаго. Болѣе раннiй планъ имѣлъ въ виду подробно представить весь родъ, но его пришлось оставить.

Схема гробницъ—группировка трехъ фигуръ. Усопшiй изображенъ не спящимъ, а живымъ, въ сидячей позѣ съ двумя сопутствующими фигурами, лежащими на покатыхъ крышкахъ саркофага (см. табл. LVII). Взамѣнъ добродѣтелей, изъ которыхъ обыкновенно формировали почетную стражу умершихъ, здѣсь взяты времена дня.

При этомъ расположенiи тотчасъ же бросается въ глаза одна странность. Гробница не представляетъ собою архитектурнаго цѣлаго, украшеннаго фигурами и помѣщеннаго передъ стѣной,—нѣтъ,—саркофагъ съ увѣнчивающими его фигурами стоитъ передъ стѣной, а герой сидитъ въ самой стѣнѣ. Такимъ образомъ, два пространственно совершенно разнородныхъ элемента слиты въ одно въ цѣляхъ совокупнаго воздѣйствiя, причемъ сидящая фигура достаетъ до пространства между головами обѣихъ лежащихъ фигуръ.

Эти послѣднiя, въ свою очередь, поставлены въ удивительнѣйшее отношенiе къ своему ложу. Крышки саркофага такъ коротки и отлоги, что фигуры собственно должны были бы скатиться съ нихъ. Предполагали, что нижнiй конецъ крышекъ долженъ былъ завершаться обращенной вверхъ волютой, которая служила бы поддержкой фигурамъ и придавала имъ устойчивость, и такое устройство мы на дѣлѣ встрѣчаемъ въ гробницѣ Павла III (несвободной отъ влiянiя Микеланджело), въ храмѣ св. Петра. Съ другой стороны, увѣряли, что фигуры пострадали бы отъ этого, стали бы мягкими и потеряли бы ту эластичность, которой отличаются теперь. Во всякомъ случаѣ, очевидно, что такое ненормальное построенiе, которое немедленно вызываетъ критику даже непосвященныхъ, свидѣтельствуетъ о художникѣ, смѣвшемъ многимъ рисковать. Поэтому я думаю, что памятники могли быть сдѣланы такими, каковы они есть, только подъ отвѣтственностью Микеланджело [1]).

Элементы, рѣжущiе глазъ, заключаются не въ одной только подставкѣ:

[1]) На это имѣется и прямое указанiе. Въ опубликованномъ Саймондсомъ рисункѣ Британскаго Музея (Life of Michelangelo I. 384) встрѣчается фигура на аналогично конструированной крышкѣ, въ видѣ второстепеннаго, но совершенно яснаго наброска.

наверху также получаются диссонансы, которые вначалѣ кажутся едва понятными. Съ неслыханной безцеремонностью фигуры перерѣзаютъ карнизы нишъ. Пластика здѣсь становится въ явно противорѣчащее отношенiе къ архитектурѣ. Противорѣчiе было бы нестерпимымъ, если бы не находило разрѣшенiя. Послѣднее дано въ завершительной третьей фигурѣ, поскольку она составляетъ одно цѣлое со своей нишей. Слѣдовательно, треугольное построенiе фигуръ здѣсь не только является разсчитаннымъ, но и фигуры получаютъ развитiе благодаря своему отношенiю къ архитектурѣ. Въ то время, какъ у Сансовино все кажется равномѣрно скрытымъ и успокоеннымъ во внутреннемъ пространствѣ ниши, здѣсь передъ нами диссонансъ, который требуетъ разрѣшенiя. Этотъ же принципъ Микеланджело преслѣдуетъ въ послѣдней редакцiи гробницы Юлiя, гдѣ давленiе средней фигуры разрѣшается въ прекрасныхъ по пространству боковыхъ плоскостяхъ. Въ болѣе же широкомъ масштабѣ онъ даетъ эти новыя художественныя воздѣйствiя въ внѣшней надстройкѣ св. Петра [1]).

Ниша тѣсно охватываетъ сидящихъ полководцевъ; нѣтъ обезсиливающаго лишняго пространства. Она очень плоска, такъ что скульптура выступаетъ впередъ. Здѣсь не мѣсто излагать, каковъ былъ дальнѣйшiй ходъ мыслей, почему именно средняя ниша лишена увѣнчивающаго фронтона, и ударенiе переходитъ на стороны. Главенствующая точка зрѣнiя при архитектоническомъ дѣленiи состояла, во всякомъ случаѣ, въ томъ, чтобы при помощи небольшихъ членовъ создать благопрiятную р а м к у для фигуръ. Исходя отсюда, быть-можетъ, становится возможнымъ найти законное оправданiе короткимъ крышкамъ саркофага. На нихъ лежатъ колоссы, которые должны именно дѣйствовать какъ таковые. Во всемъ мiрѣ врядъ ли существуетъ вторая капелла, гдѣ пластика говорила бы такимъ мощнымъ языкомъ. Вся архитектура, съ ея длинными и узкими полями, съ ея сдержаннымъ развитiемъ въ глубинѣ массъ, состоитъ здѣсь прислужницей пластическаго воздѣйствiя фигуръ.

Повидимому, даже все сдѣлано именно съ тѣмъ разсчетомъ, чтобы фигуры казались колоссальными въ пространствѣ. Мы знаемъ, какъ трудно было соблюсти разстоянiе, какъ Микеланджело былъ стѣсненъ со стороны формы; къ тому же мы читаемъ [2]), что здѣсь надлежало помѣстить еще четыре фигуры лежащихъ на землѣ рѣкъ. Впечатлѣнiе должно было получиться подавляющее. Эти прiемы воздѣйствiя не имѣютъ болѣе ничего общаго съ облегчающей красотой Возрожденiя.

Микеланджело не суждено было собственноручно разработать этотъ трудъ до конца; какъ извѣстно, капелла обязана своей теперешней физiономiей Вазари,—однако, слѣдуетъ признать, что существенныя его мысли до насъ все же дошли.

---

1) Cp. Wölfflin, „Renaissance und Barock.“, стр. 48.

2) Michelangelo. Lettere (ed. Milanesi), 152.

ПОСѢЩЕНІЕ МАРІЕЙ ЕЛИЗАВЕТЫ.
(Безъ верхней части).
Понторно.

Капелла въ отдѣльныхъ своихъ частяхъ темнаго цвѣта, въ остальныхъ же вполнѣ монохромна, въ бѣлыхъ тонахъ. Это первый значительный примѣръ современной ахроматичности [1]).

Лежащія фигуры „временъ дня“ исполняютъ, какъ уже было сказано, обычную роль добродѣтелей; и позднѣйшіе художники пользовались этимъ типомъ въ такомъ смыслѣ. Возможность проявить характерность въ мотивѣ движенія была настолько шире при изображеніи различныхъ временъ дня, что одно это уже можетъ объяснить выборъ Микеланджело. Но исходной точкой при этомъ было требованіе мотива лежанья, причемъ художникъ могъ достичь совершенно новой конфигураціи съ вертикалью сидящей фигуры.

Древніе имѣли своихъ рѣчныхъ боговъ, и сравненіе съ двумя великолѣпными античными фигурами, которымъ Микеланджело самъ отвелъ почетное мѣсто на Капитоліи, весьма поучительно для познанія его стиля. Онъ изукрашиваетъ пластическій мотивъ съ роскошью, далеко превосходящей все предыдущее. Поворотъ тѣла у Авроры, перекатывающейся намъ навстрѣчу, перерѣзы, въ родѣ тѣхъ, которые получаются отъ поднятаго вверхъ колѣна Ночи, не имѣютъ себѣ подобныхъ. Фигуры обладаютъ громадной возбуждающей силой, потому что онѣ въ общемъ полны расходящихся плоскостей и контрастирующихъ направленій. И при такомъ богатствѣ онѣ все же дѣйствуютъ спокойно. Сильное стремленіе къ безформенному сталкивается съ еще болѣе сильной волей къ формѣ. Фигуры ясны не только въ томъ смыслѣ, что представленію открыты всѣ существенныя точки опоры, и всѣ главнѣйшія направленія тотчасъ же мощно выступаютъ на видъ [2]), онѣ живутъ также въ совершенно простыхъ пространственныхъ границахъ; онѣ скомпонованы и разработаны въ глубь и могутъ разсматриваться какъ настоящіе рельефы. Удивительно, насколько дискообразной остается Аврора при всемъ своемъ движеніи. Поднятая лѣвая рука образуетъ спокойную поверхность фона, а спереди все лежитъ въ параллельной плоскости. Позднѣйшіе художники подсмотрѣли это движеніе у Микеланджело и пытались даже превзойти его въ этомъ пунктѣ, но его спокойствіе ими не было понято. Меньше всѣхъ его понялъ Бернини.

Лежащія фигуры благопріятствуютъ наивысшему подъему контрапостирующихъ воздѣйствій, ибо при этомъ дается возможность совершенно близко сдвинуть члены, охваченные противоположными движеніями. Но формальная проблема не исчерпываетъ здѣсь содержанія фигуръ, природа также говоритъ громкимъ голосомъ. Усталый человѣкъ съ ослабѣв-

[1]) Если на стѣнахъ когда-либо и существовала живопись, то это могли быть только chiaroscuri; однако, это мнѣ кажется само по себѣ невѣроятнымъ и не вытекающимъ изъ актовъ.

[2]) Кажется, будто правая рука Ночи потеряна для взора. Однако, это впечатлѣніе обманчиво, ибо она скрыта въ необработанномъ кускѣ камня надъ маской.

шими членами является трогательнымъ изображенiемъ Вечера, который кажется въ то же время вечеромъ жизни, и дано ли гдѣ тяжелое утреннее пробужденiе болѣе убѣдительно, чѣмъ здѣсь?

Правда, во всѣхъ этихъ фигурахъ живетъ измѣнившееся чувство. Микеланджело не поднимается болѣе до свободнаго, радостнаго дыханiя сикстинской капеллы. Движенiя болѣе тягучи, тяжелы, угловаты; тѣла грузны, какъ горы, и кажется, что воля лишь съ усилiемъ и неравномѣрно проникаетъ ихъ.

Обѣ пары въ стилистическомъ отношенiи не стоятъ на одной линiи. Очевидно, Ночь и День возникли позже, и въ нихъ тяжесть противорѣчiй еще болѣе усилена, и коллизiи съ архитектурой еще значительнѣй.

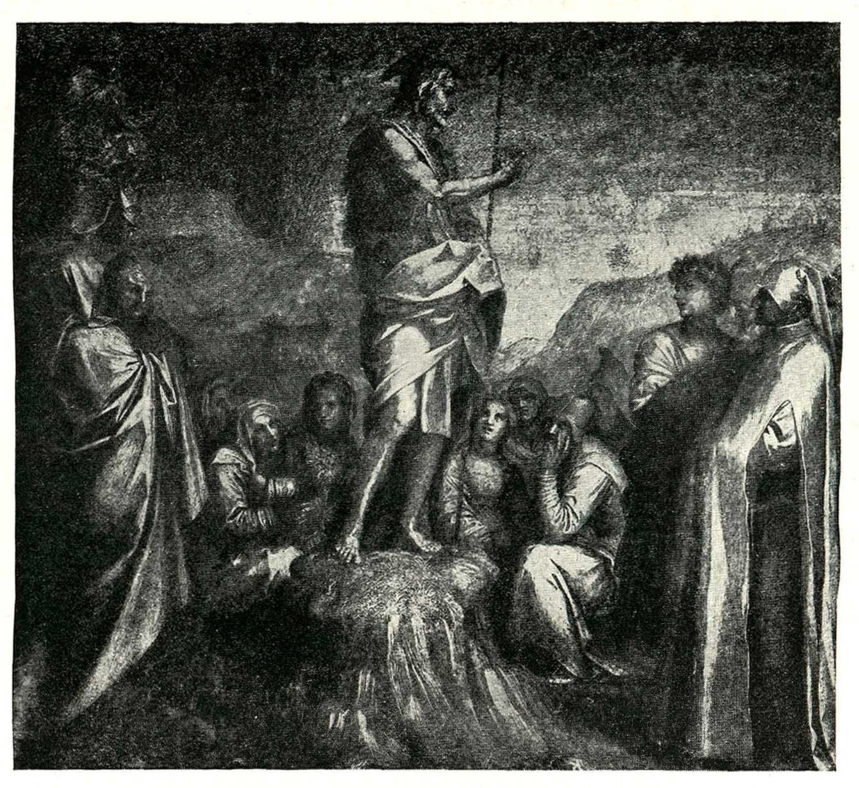
Умершiе изображены въ видѣ сидящихъ фигуръ. Гробница хочетъ быть не трогательнымъ изображенiемъ умершаго, а памятникомъ живого. Предшественникомъ такого пониманiя является саркофагъ Иннокентiя VIII Поллайуоло въ св. Петрѣ, но все же тамъ благословляющая фигура папы изображена рядомъ съ лежащимъ мертвецомъ.

У Микеланджело это двѣ фигуры полководцевъ. Можетъ показаться страннымъ, что, несмотря на это, онъ избралъ мотивомъ сидячую и притомъ устало небрежную позу, въ которой много индивидуальнаго: у одного глубокая задумчивость, у другого же мимолетно брошенный въ сторону взглядъ. Ни одинъ изъ нихъ не представленъ въ торжественной позѣ. Понятiя о величавости измѣнились съ тѣхъ поръ, когда Веррокiо создавалъ своего Колеоне, и типъ сидящаго полководца былъ удержанъ въ позднѣйшее время даже для такого великаго военачальника, какъ Джованни Delle bande nere (на площади передъ Санъ-Лоренцо).

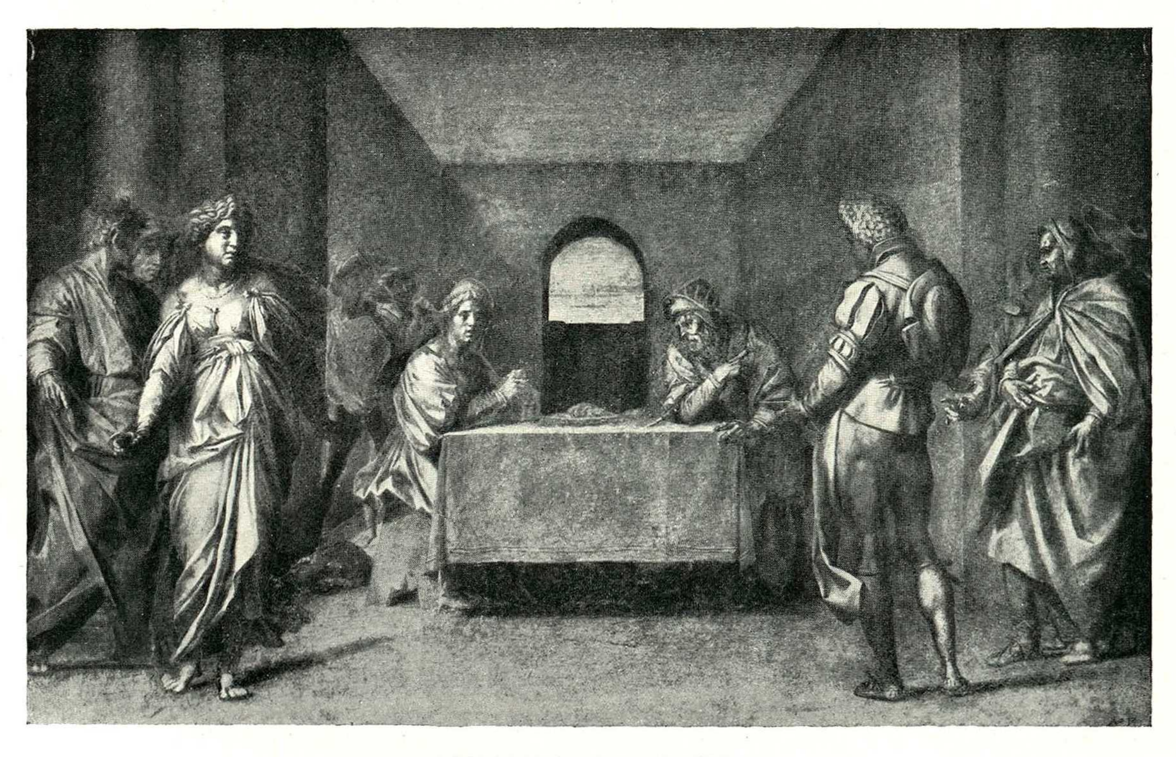
Трактовка сидящихъ фигуръ, какъ таковыхъ, интересна по сравненiю съ многочисленными болѣе ранними рѣшенiями задачи, уже данными Микеланджело. Одна фигура приближается къ Iеремiи плафона сикстинской капеллы, другая къ Моисею. Но у обѣихъ предприняты характерныя измѣненiя въ сторону обогащенiя. Обратите вниманiе на дифференцировку колѣнъ и неодинаковый уровенъ плечъ у Джулiано (съ жезломъ подководца). По этимъ образцамъ въ будущемъ измѣрялось все пластическое содержанiе сидящихъ фигуръ, и скоро мы не увидимъ конца попыткамъ заинтересовать запрокинутыми плечами, высоко поставленной ногой и свернутой на сторону головой, что необходимымъ образомъ повлекло за собой потерю внутренняго содержанiя.

Микеланджело не хотѣлъ характеризовать индивидуальностей усопшихъ и не задавался цѣлью изобразить ихъ черты. Костюмъ также идеаленъ. Нѣтъ даже надписи, объясняющей памятникъ. Здѣсь, очевидно, опредѣленное намѣренiе, ибо и гробница Юлiя не имѣетъ никакой надписи.

Капелла Медичисовъ содержитъ еще одну сидячую фигуру другого рода, М а д о н н у с ъ м л а д е н ц е м ъ (см. табл. LVIII). Она показываетъ въ совер-



ПРОПОВѢДЬ ІОАННА КРЕСТИТЕЛЯ.
Андреа дель Сарто.



ТАНЕЦЪ САЛОМЕИ.
Андреа дель Сарто.

шеннѣйшей формѣ зрѣлый стиль Микеланджело и тѣмъ цѣннѣе для насъ, что сравненіе съ аналогичной юношеской работой, Мадонной Брюгге, дѣлаетъ совершенно яснымъ художественное развитіе мастера и не оставляетъ никакихъ сомнѣній относительно его намѣреній. При введеніи въ искусство Микеланджело было бы удачно начать именно съ вопроса, какъ развилась Мадонна Медичисовъ изъ Мадонны Брюгге. При этомъ выяснится, что повсюду простыя возможности замѣнились сложными; что колѣна не сдвинуты больше вмѣстѣ, но одна нога лежитъ на другой; что руки дифференцировались, и одна выдается впередъ, а другая отодвинута назадъ, причемъ плечи различны по всѣмъ измѣреніямъ; что передняя часть тѣла наклонена, голова же повернута въ сторону; что ребенокъ сидитъ верхомъ на колѣнѣ матери и обращенъ корпусомъ впередъ, но оборачивается назадъ и руками хватаетъ ее за грудь. И послѣ того, какъ вполнѣ овладѣешь мотивомъ, возникаетъ вторая мысль: почему фигура, несмотря на все это, можетъ дѣйствовать такъ спокойно. Первое—многообразіе—легко поддается копировкѣ, второе—объединенность явленія—очень трудно. Группа кажется простой, потому что она ясна и можетъ быть охвачена однимъ взглядомъ; она дѣйствуетъ спокойно, такъ какъ все содержаніе соединяется въ компактную общую форму. Первоначальный блокъ мрамора кажется лишь мало видоизмѣненнымъ.

Быть-можетъ, совершеннѣйшій образчикъ этого рода созданъ Микеланджело въ петербургскомъ М а л ь ч и к ѣ (см. табл. LIX), который, присѣвъ на корточки, чиститъ себѣ ноги [1]). Произведеніе это кажется рѣшеніемъ опредѣленной задачи. Какъ-будто художнику дѣйствительно хотѣлось при наименьшемъ разрыхленіи и раздробленіи глыбы получить возможно болѣе богатую фигуру. Такимъ сдѣлалъ бы Микеланджело мальчика, вытаскивающаго занозу. Передъ нами чистый кубъ, въ высшей степени интенсивно возбуждающій пластическое представленіе.

По статуѣ Христа (см. табл. LX) въ Римской Минервѣ можно судить о стилѣ стоящихъ фигуръ той эпохи. Эта статуя, съ которой произошло несчастье при послѣднемъ исполненіи, можетъ быть названа произведеніемъ значительнымъ по концепціи и по богатству послѣдствій. Понятно, что Микеланджело были не по душѣ одѣтыя статуи, и что поэтому онъ изобразилъ Христа нагимъ. Но этотъ Христосъ воскресъ не съ побѣднымъ знаменіемъ: Микеланджело далъ ему въ руку древко креста и копье съ губкой. Художнику это было нужно въ интересахъ массы. Крестъ стоитъ на землѣ, и Христосъ охватываетъ его двумя руками. Получается важный мотивъ перехватывающей руки, которая перерѣзаетъ грудь. Надо помнить, что это ново, и что, напримѣръ, у Вакха, еще нельзя было и думать о такой возможности. Мотивъ перехватыванья подчеркивается въ смыслѣ напра-

[1]) Шпрингеръ несомнѣнно ошибочно относитъ его къ гробницѣ Юлія и видитъ въ немъ покореннаго противника. Raffael u. Michelangelo II^3. 30.

вленія, благодаря противоположному повороту головы. Дальнѣйшее сдвиженіе подготовляется затѣмъ въ области бедеръ: лѣвая нога отступаетъ назадъ, въ то время какъ грудь поворачивается вправо. Ноги стоятъ одна позади другой, отчего фигура получаетъ неожиданное развитіе въ глубину, которое, правда, вполнѣ проявляется лишь тогда, когда на нее смотрятъ или когда ее снимаютъ съ нормальной точки зрѣнія. Нормальная же точка зрѣнія—та, при которой всѣ противоположности дѣйствуютъ одновременно [1]).

Микеланджело вступаетъ въ область еще болѣе богатыхъ возможностей тамъ, гдѣ онъ комбинируетъ стоячія и колѣнопреклоненныя фигуры, напримѣръ, въ такъ называемой Побѣдѣ въ Барджелло. Это произведеніе мало пріятно нашему чувству, но оно обладало особой привлекательностью въ глазахъ послѣдователей мастера, какъ о томъ свидѣтельствуютъ безчисленныя подражанія. Мы обходимъ его, чтобы упомянуть лишь о послѣднихъ пластическихъ фантазіяхъ художника,—различныхъ набросках Pieta, самый богатый изъ которыхъ, съ четырьмя фигурами (теперь въ соборѣ во Флоренціи), предназначался для его собственной гробницы. Имъ всѣмъ обще то, что тѣло Христа не лежитъ болѣе поперекъ колѣнъ Матери, но, полуприподнятое, надламывается въ колѣняхъ. При этомъ уже трудно было получить красивую линію, которую, впрочемъ, Микеланджело и не искалъ. Безформенный обвалъ тяжелой массы—такова была послѣдняя мысль, которую онъ хотѣлъ передать рѣзцомъ. Эту схему усвоила себѣ и живопись, и когда мы вслѣдъ затѣмъ встрѣчаемъ у Бронзино группу съ пронзительнымъ зигзагомъ направленій и отвратительной сдавленностью фигуръ (см. табл. LXI), то какъ-то не вѣрится, что передъ нами поколѣніе, смѣнившее эпоху Рафаэля и Фра Бартоломмео.

2. Страшный судъ и капелла Паолина.

Можно съ увѣренностью сказать, что Микеланджело приступалъ къ большимъ живописнымъ работамъ своего старческаго возраста не съ той неохотой, съ которой онъ нѣкогда принялся за живопись сикстинскаго плафона. У него была потребность буйно развернуться въ массахъ. Въ „Страшномъ судѣ“ (1534—1541) онъ вкушаетъ прометеевское счастье превращенія въ дѣйствительность всевозможныхъ движеній, положеній, раккурсовъ и группировокъ нагой человѣческой фигуры. Онъ хочетъ, чтобы эти массы подавляли, затопляли зрителя, и онъ достигаетъ желаемаго. Картина кажется слишкомъ большой для помѣщенія; громадная, лишенная рамы, развертывается она на стѣнѣ, уничтожая всѣ фрески

[1]) Къ сожалѣнію, нашъ снимокъ не таковъ: точка зрѣнія должна была бы быть взята лѣвѣе.

[2]) Рядомъ съ извѣстной группой въ Палаццо Ронданини въ Римѣ, надо было бы еще изслѣдовать одинаковый этюдъ во дворцѣ Палестрины.

болѣе ранняго стиля. Микеланджело не хотѣлъ сообразоваться даже со своей собственной живописью на потолкѣ. Невозможно разсматривать вмѣстѣ обѣ работы, не испытывая всю рѣзкую дисгармонію ихъ.

Схема сама по себѣ очень грандіозна. Христосъ выдвинутъ совсѣмъ наверхъ, что дѣйствуетъ удивительно сильно. Онъ готовъ вскочить, и когда на Него смотришь, кажется, что Онъ растетъ. Вокругъ Него въ ужасающей давкѣ толпятся мученики, требующіе мщенія; все ближе подступаютъ они, все больше становятся ихъ тѣла—масштабъ мѣняется совершенно произвольно,—гигантскія фигуры сдвигаются въ неслыханно мощныя массы. Ничто единичное болѣе не возвышаетъ голоса, важны однѣ лишь групповыя массы. Къ самому Христу какъ бы привѣшена фигура Маріи, совершенно несамостоятельная, въ родѣ того, какъ теперь въ архитектурѣ подкрѣпляютъ отдѣльный пилястръ сопутствующимъ полупилястромъ.

Расчленяющія линіи состоятъ изъ двухъ діагоналей, которыя пересѣкаются въ Христѣ. Движеніе его руки проходитъ черезъ всю картину сверхъ до низу, подобно молніи, но не динамически, а въ видѣ оптической линіи, и эта линія повторяется на другой сторонѣ. Безъ этой симметричности было бы невозможно придать силу главной фигурѣ.

Въ противовѣсъ этому въ капеллѣ Паолина, гдѣ передъ нами повѣствовательныя картины самаго поздняго возраста (Обращеніе Павла, Распятіе Петра), окончательно порвано со всякой симметріей, и безформенное еще разъ дѣлаетъ шагъ впередъ. Картины непосредственно касаются настоящихъ пилястровъ, и отъ нижняго края поднимаются полуфигуры. Это, правда, уже болѣе не классическій стиль, но и не старческое безразличіе, такъ какъ по энергіи изображенія Микеланджело превосходитъ здѣсь самого себя. Невозможно болѣе могучимъ образомъ написать обращеніе Павла. Христосъ появляется въ верхнемъ углу и поражаетъ Своимъ лучомъ Павла, причемъ тотъ, смотря изъ картины на зрителя, прислушивается къ голосу, который раздается сзади него съ высоты. Такимъ изображеніемъ исчерпано разъ навсегда повѣствованіе объ этомъ событіи, и далеко оставленъ позади тотъ же сюжетъ, находящійся въ числѣ ковровъ Рафаэля. Оставляя въ сторонѣ отдѣльное движеніе, эффектъ въ главномъ не достигнутъ тамъ потому, что гнѣвающійся Богъ расположенъ слишкомъ удобно передъ поверженнымъ на землю Павломъ. Микеланджело очень хорошо зналъ, что дѣлалъ, когда писалъ Христа надъ Павломъ, за Его спиной, такъ что тотъ не могъ Его видѣть. Когда Павелъ поднимаетъ голову и прислушивается, то мы въ дѣйствительности видимъ передъ собой ослѣпленнаго человѣка, которому слышится голосъ съ неба. Испугавшаяся лошадь помѣщена у Рафаэля въ сторонѣ, а Микеланджело ставитъ ее непосредственно рядомъ съ Павломъ въ рѣзко противоположномъ направленіи движенія, обращеннаго внутрь картины. Вся группа несимметрично придвинута къ

лѣвому краю картины, и большая линія, круто идущая отъ Христа, съ плоскимъ наклономъ, продолжена дальше на другой сторонѣ. Это стиль послѣдняго періода: рѣзкія линіи пронизываютъ картину; тяжелыя массы нагромождены рядомъ съ зіяющей пустотой.

И парная картина, Распятіе Петра, также скомпонована изъ такихъ рѣжущихъ диссонансовъ.

3. Упадокъ.

Никто, конечно, не будетъ дѣлать лично Микеланджело отвѣтственнымъ за судьбу искусства средней Италіи. Онъ былъ такимъ, какимъ долженъ былъ быть, и остается великимъ даже въ искаженностяхъ своего старческаго стиля. Но его вліяніе оказалось ужаснымъ. Красота стала измѣряться масштабомъ его твореній, и искусство, порожденное совершенно особыми индувидуальными условіями, сдѣлалось всеобщимъ.

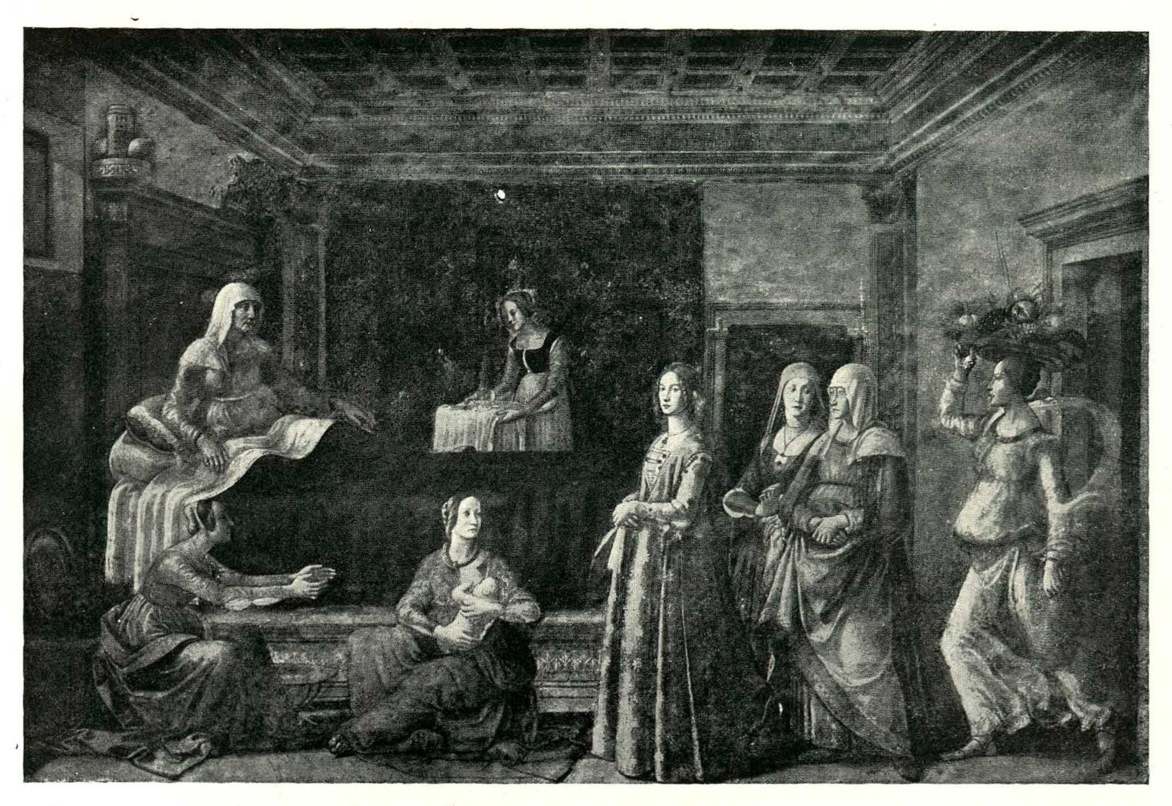
Необходимо поближе заглянуть въ это явленіе „маньеризма".

Всѣ ищутъ теперь оглушительныхъ массовыхъ эффектовъ. Объ архитектоникѣ Рафаэля не хотятъ и слышать. Красивое пространство, красивая мѣра стали чуждыми понятіями. Чувство совершенно притупилось по отношенію къ тому, какова должна быть плоскость, пространство. Состязаются въ возмутительномъ загроможденіи картинъ, въ безформенности, которая намѣренно ищетъ противорѣчія между пространствомъ и его наполненіемъ. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда число фигуръ не велико, отдѣльныя головы становятся въ неблагопріятное отношеніе къ рамѣ, а свободная пластика помѣщаетъ колоссальныя фигуры на крошечныя подставки (Нептунъ Амманатиса на Піацца делла Синьорія во Флоренціи).

Величіе Микеланджело хотятъ отыскать въ богатствѣ его движеній. Работать въ духѣ Микеланджело значитъ пользоваться членами человѣческаго тѣла, и, такимъ образомъ, попадаемъ мы въ тотъ міръ разнообразныхъ поворотовъ и вывертовъ, безполезность которыхъ положительно вопіюща. Никто не знаетъ болѣе, что такое простые жесты и естественныя движенія. Въ какомъ счастливомъ положеніи находится Тиціанъ, съ его покоющимися фигурами обнаженныхъ женщинъ, по сравненію съ Вазари, который вынужденъ прибѣгать къ сложнѣйшимъ движеніямъ, чтобы сдѣлать свою Венеру (см. табл. LXII) интересной въ глазахъ публики (ср., напримѣръ, Венеру въ галлереѣ Колонна съ мотивомъ поверженнаго Иліодора). И при этомъ хуже всего то, что онъ, во всякомъ случаѣ, энергично возсталъ бы противъ снисходительнаго сожалѣнія, внушаемаго имъ.

Искусство стало вполнѣ формалистичнымъ и не имѣетъ болѣе никакого отношенія къ природѣ. Оно конструируетъ мотивы движенія по собственнымъ рецептамъ, а тѣло остается лишь схематической машиной сочлененій и мускуловъ. Когда подходишь къ „Христу въ чистилищѣ" Бронзино, то кажется, что заглянулъ въ анатомическій кабинетъ. Всюду

ПРОПОВѢДЬ IОАННА КРЕСТИТЕЛЯ.
Гирландайо.



РОЖДЕНIЕ IОАННА КРЕСТИТЕЛЯ.
Гирландайо.

анатомическая ученость; не осталось болѣе ни малѣйшаго слѣда отъ наивнаго взгляда на вещи.

Чувство осязанія, ощущеніе мягкости кожи, всей прелести поверхности вещей кажется парализованнымъ. Великое искусство это пластика, и живописцы становятся живописцами пластики. Въ чудовищномъ ослѣпленіи отбросили они все свое богатство и стали бѣднѣе нищихъ. Очаровательныя старыя темы, въ родѣ поклоненія пастуховъ или шествія волхвовъ, теперь служатъ только поводами для болѣе или менѣе безразличныхъ криволинейныхъ конструкцій съ заурядными обнаженными тѣлами.

Когда Пеллегрино Тибальди задается цѣлью написать крестьянъ, возвращающихся съ поля и поклоняющихся Младенцу (см. табл. XXXV), то онъ перемѣшиваетъ тѣла атлетовъ, сивиллъ и ангеловъ послѣдняго Суда. Каждое движеніе вынуждено, а композиція цѣлаго смѣшна. Картина производитъ впечатлѣніе издѣвательства, а Тибальди все же одинъ изъ лучшихъ и серьезнѣйшихъ художниковъ того періода.

Невольно спрашиваешь себя, куда дѣвалась вся торжественность Возрожденія? Почему картина, подобная тиціановскому Введенію во Храмъ отъ 1540 г., немыслима для средней Италіи? Люди потеряли способность непосредственно радоваться. Стали искать общаго, лежащаго по ту сторону настоящаго міра, и схематизированіе отлично сочеталось съ ученой поддѣлкой подъ классиковъ. Исчезло различіе мѣстныхъ школъ; искусство перестало быть народнымъ. При такихъ обстоятельствахъ ему нельзя было помочь: оно омертвѣло у самаго корня, и злополучная претензія создавать лишь монументальныя произведенія высшаго порядка только ускорила процессъ.

Искусство не было въ силахъ само оживить себя, избавленіе должно было придти извнѣ. На германскомъ сѣверѣ Италіи забилъ родникъ новаго натурализма. Нельзя забыть впечатлѣнія, производимаго Караваджо послѣ притупляющаго равнодушія маньеристовъ. Предъ нами снова непосредственная интуиція и ощущеніе, являющееся собственнымъ переживаніемъ художника. Пусть Положеніе во гробъ Ватиканской галлереи по своему главному содержанію не нравится большинству современной публики,—но, вѣроятно, были причины, заставившія художника, который чувствовалъ въ себѣ такія силы, какъ молодой Рубенсъ, скопировать ее въ большомъ масштабѣ? Присмотритесь къ одной изъ отдѣльныхъ фигуръ, напримѣръ, къ фигурѣ плачущей дѣвушки,—вы найдете плечо, написанное такой краской и въ такомъ свѣтѣ, что передъ этой солнечной дѣйствительностью какъ сонъ расплывутся всѣ фальшивыя претензіи маньеризма. Міръ разомъ становится снова богатымъ и радостнымъ. Натурализмъ XVII столѣтія, а не Болонская Академія, истинный наслѣдникъ Возрожденія. И почему этотъ натурализмъ долженъ былъ погибнуть въ борьбѣ съ „идеальнымъ“ искусствомъ эклектиковъ, вотъ одинъ изъ интереснѣйшихъ вопросовъ, которые себѣ можетъ поставить исторія искусствъ.

Часть вторая.

I. Новый способъ мышленія.

Бенноццо Гоццоли пришлось разсказать на пизанскомъ Camposanto, среди другихъ ветхозавѣтныхъ исторій, также и исторію „Опьянѣнія Ноя“. Это истый кватрочентистскій разсказъ, длинный и подробный, гдѣ замѣтно, съ какимъ удовольствіемъ разсказчикъ описываетъ всѣ подробности исторіи опьянѣнія патріарха. Онъ начинаетъ издалека. Былъ прекрасный осенній полдень, когда дѣдушка взялъ съ собою двухъ внучатъ и пошелъ съ ними посмотрѣть на сборъ винограда. Насъ ведутъ къ слугамъ и служанкамъ, которые снимаютъ виноградъ, наполняютъ имъ корзины и давятъ его въ чанахъ. Всюду кишитъ разное звѣрье, у водицы сидятъ птички, и одинъ изъ мальчиковъ занялся съ собакой. Дѣдушка стоитъ и наслаждается безмятежнымъ часомъ. Тѣмъ временемъ новое вино готово и подносится хозяину для пробы. Собственная жена несетъ чашу, и всѣ они не сводятъ глазъ съ его губъ, пока онъ пробуетъ напитокъ на языкѣ. Приговоръ оказывается благопріятнымъ, потому что прародитель скрывается въ заднюю бесѣдку, куда ему ставятъ большую бочку съ vino nuovo, и тогда происходитъ несчастье: безчувственно пьяный лежитъ старикъ передъ дверью своего хорошенькаго, пестро раскрашеннаго домика и непристойно обнажаетъ себя. Съ глубокимъ удивленіемъ смотрятъ дѣти на внезапное превращеніе, тогда какъ жена прежде всего заботится о томъ, чтобы прогнать служанокъ. Тѣ руками закрываютъ себѣ лица, причемъ дѣлаютъ это не очень охотно, и одна пытается сквозь разставленные пальцы уловить хотя бы маленькій уголокъ интереснаго зрѣлища.

Подобный разсказъ болѣе не встрѣчается послѣ 1500 г. Сцена, развиваемая небольшимъ числомъ фигуръ, становится краткой и лишенной побочныхъ аксессуаровъ. Художники не даютъ болѣе повѣствованій, а одно лишь драматическое ядро исторіи, и не хотятъ болѣе, чтобы жанръ прялъ свою нить. Къ темѣ относятся серьезно. Зрителя желаютъ не забавлять, а захватить. Аффекты пріобрѣтаютъ наибольшее значеніе, и передъ интересомъ къ человѣку стушевывается все остальное содержаніе міра.

Въ тѣхъ галлереяхъ, гдѣ чинквечентисты висятъ вмѣстѣ, первое впечатлѣніе зрителя обусловливается односторонностью содержанія: искусство

рисуетъ только человѣческія тѣла, большія тѣла, наполняющія всю картину, и отовсюду строго исключены всѣ побочные элементы. Что справедливо относительно станковой живописи, съ еще большимъ правомъ можетъ быть сказано относительно стѣнной. Передъ нами встаетъ иное поколѣніе людей, и искусство прибѣгаетъ къ воздѣйствіямъ, которыя не уживаются болѣе съ зрительнымъ радованіемъ на многообразіе мелочей.

1.

Чинквеченто начинаетъ съ совершенно новаго представленія о человѣческомъ величіи и достоинствѣ. Движеніе становится болѣе могучимъ, ощущеніе пріобрѣтаетъ большую глубину и страстность. Наблюдается общая повышенная оцѣнка человѣческой природы. Вырабатывается вкусъ къ значительному, торжественному и грандіозному, которому позы и жесты XV столѣтія должны казаться боязливыми и принужденными. Такимъ образомъ, всякое выраженіе переводится на новый языкъ. Кроткіе свѣтлые тона становятся глубокими и грохочущими, и міръ снова внемлетъ великолѣпнымъ раскатамъ высоко патетичнаго стиля.

Когда кватрочентистъ, скажемъ—Верроккіо, изображаетъ Крещеніе Христа (см. табл. LXIII), то дѣйствіе ведется съ величайшей поспѣшностью, съ боязливой добросовѣстностью, которая, несмотря на полную искренность, кажется вульгарной новому поколѣнію. Сравните съ Крещеніемъ Верроккіо группу Сансовино на Баптистеріи: онъ сдѣлалъ изъ этого нѣчто совершенно новое. Креститель не подходитъ ко Христу, онъ уже давно совершенно спокойно стоитъ тамъ. Грудь обращена къ намъ, не къ крещаемому. Лишь энергично повернутая въ сторону голова слѣдуетъ за движеніемъ протянутой руки, которая держитъ чашу надъ головой Христа. Нѣтъ озабоченнаго хожденія слѣдомъ и преклоненія.

Дѣйствіе ведется небрежно и сдержанно: оно символично, и его достоинство не въ утомительно точномъ воспроизведеніи. У Верроккіо Іоаннъ слѣдуетъ взоромъ за стекающей водой, у Сансовино (см. табл. LXIV) его взглядъ покоится на лицѣ Христа [1]).

У Фра Бартоломмео мы находимъ среди рисунковъ въ Уффиціи совершенно соотвѣтствующій набросокъ Крещенія въ смыслѣ чинквеченто.

И Крещаемый также преображенъ — Онъ властелинъ, а не бѣдный школьный учитель. У Верроккіо Онъ нетвердо стоитъ въ ручьѣ, и вода омываетъ Его тощія ноги. Послѣдующее время оставляетъ въ сторонѣ стояніе въ водѣ, не желая жертвовать ясностью явленія фигуръ ради обыденщины реализма; самое же стояніе становится свободнымъ и вели-

---

1) У Сансовино положеніе чаши почти совершенно плоское. Прежде съ архаичной отчетливостью давали опрокинутую чашу, и Джов. Беллини заставляетъ вытекать все ея содержимое до послѣдней капли (картина въ Виченцѣ).

СПРАВЕДЛИВОСТЬ.
А. Сансовино.

чественнымъ. У Сансовино это пышная поза съ отставленной въ сторону свободной ногой. Вмѣсто угловатаго, отрывочнаго движенія возникаетъ красивая послѣдовательная линія. Плечи отодвинуты назадъ, и лишь голова слегка опущена. Руки лежатъ скрещенными на груди, что является естественнымъ повышеніемъ обычнаго мотива молитвенно положенныхъ одна на другую рукъ [1]).

Это величавый жестъ XVI столѣтія. Съ нимъ, молчаливымъ и прекраснымъ, какъ все, что выходило изъ рукъ этого художника, встрѣчаемся мы уже у Леонардо. Фра Бартоломмео живетъ новымъ паѳосомъ, и рѣчь его увлекательна и подобна мощному вихрю. Молитва Mater misericordiae и благословеніе его Спасителя—это концепціи верховнаго порядка передъ охваченной пламенемъ молитвы фигурой Маріи или полнымъ значенія и достоинства благословеніемъ Христа; все предыдущее должно казаться дѣтской забавой. Микеланджело по самой своей сущности не патетиченъ, онъ не держитъ длинныхъ рѣчей; слышно лишь, какъ его паѳосъ грохочетъ подобно мощному подземному ключу, но никто не можетъ сравниться съ нимъ по вѣскости жеста. Достаточно сослаться на фигуру Творца міра на потолкѣ сикстинской капеллы. Рафаэль въ свои зрѣлые римскіе годы вполнѣ проникся новымъ духомъ. Что за грандіозное ощущеніе живетъ въ этюдѣ для ковра Вѣнчанія Маріи, что за размахъ въ жестѣ, которымъ она даетъ и принимаетъ. Необходима сильная личность, чтобы держать въ уздѣ эти мощные мотивы выраженія. Какъ они обыкновенно смѣняются вмѣстѣ съ художникомъ, весьма поучительно показываетъ группа такъ называемыхъ пяти святыхъ въ Пармѣ (грав. Марка Антона Л. 113), произведеніе Рафаэлевской школы, небесныя фигуры которой слѣдуетъ сравнить съ еще совершенно робкой группой Христа въ Disputa молодого художника.

Литературную параллель этому преизбытку паѳоса мы находимъ въ знаменитой поэмѣ Саннацаро о Рождествѣ Христовѣ (de partu virginis) [2]) Поэтъ поставилъ себѣ задачей по возможности избѣгать скромнаго тона библейскаго повѣствованія и разукрасилъ разсказъ всей помпой и паѳосомъ, на которые онъ только былъ способенъ. Марія съ самаго начала богиня, царица. Смиренное „fiat mihi secundum verbum tuum“ передано длинной, высокопарной рѣчью, никоимъ образомъ не соотвѣтствующей библейскому событію. Марія поднимаетъ взоръ къ небу

—oculos ad sidera tollens
adnuit et tales emisit pectore voces:
Jam jam vince fides, vince obsequiosa voluntas:
en adsum: accipio venerans tua jussa tuumque
dulce sacrum pater omnipotens, etc.

[1]) Къ бронзовой группѣ Верроккіо въ Орсанмикеле, Христосъ и Ѳома, приложима такая же критика. Христосъ, собственноручно обнажающій рану и слѣдящій взглядомъ за этимъ дѣйствіемъ, мыслится черезчуръ низменно по мотиву. Позднѣйшій художникъ не трактовалъ бы такимъ образомъ этой темы.

[2]) Это произведеніе появилось въ 1526 г. Авторъ, повидимому, 20 лѣтъ отдѣлывалъ его.

Свѣтъ заливаетъ комнату: зачатіе совершается. Изъ яснаго неба гремитъ громъ

> ut omnes audirent late populi, quos maximus ambit
> Oceanus Thetysque et raucisona Amphitrite.

2.

На ряду съ потребностью въ крупной, широкой формѣ мы находимъ тенденцію смягчать выраженіе аффекта, которое, пожалуй, является еще болѣе характерной для физіономіи столѣтія. Это та сдержанность, при видѣ которой говорятъ о „классическомъ спокойствіи“ фигуръ. Примѣры подъ рукой. Въ минуту высочайшаго аффекта, когда передъ Маріей лежитъ ея мертвый сынъ, она не вскрикиваетъ, она даже не плачетъ: спокойно безъ слезъ, не раздираемая горестью, распростираетъ она руки и поднимаетъ глаза кверху. Такъ нарисовалъ ее Рафаэль (гравюра Марка Антона; см. табл. XLV). У Фра Бартоломмео она безъ признаковъ стремительности и горeванія напечатлѣваетъ поцѣлуй на лбу умершаго, у котораго также угасли всѣ слѣды страданія, и такимъ же образомъ, даже еще болѣе величаво и сдержанно, изображаетъ положеніе уже и Микеланджело въ Pieta, относящейся къ его первому пребыванію въ Римѣ.

Когда при „Посѣщеніи“ Марія и Елизавета обнимаютъ другъ друга, то это встрѣча двухъ трагическихъ королевъ, медленное, торжественное, молчаливое привѣтствованіе (Себастіано дель Піомбо, Лувръ; см. табл. LV), а не веселая, мимолетная встрѣча, гдѣ привѣтливая молодая женщина, мило склонившись, уговариваетъ пожилую тетушку оставить всякія церемоніи.

И въ сценѣ Благовѣщенія Марія уже болѣе не дѣвочка, со страхомъ и радостью глядящая на неожиданнаго посѣтителя, какъ мы это находимъ у Филиппо, у Бальдовинети или Лоренцо ди Креди; это не смиренная дѣва съ опущенными глазами конфирмантки: она всецѣло владѣетъ собой и въ царственной позѣ принимаетъ ангела какъ знатная дама, которую нельзя застать врасплохъ [1]).

Даже аффектъ материнской любви и нѣжности смягченъ. Рафаэлевскія Мадонны римскаго періода выглядятъ совершенно иначе, чѣмъ его первыя воплощенія этого типа. Мадоннѣ, ставшей аристократкой, уже не приличествовало бы такъ прижимать къ своей щекѣ ребенка, какъ

---

[1]) Уже Леонардо порицаетъ одного современнаго художника, у котораго Марія приходитъ въ такое волненіе отъ извѣстія, что какъ-будто бы хочетъ выброситься изъ окна. Альбертинелли и Андреа дель Сарто первые напали на правильный тонъ чинквеченто. Предвосхищеніемъ его является Благовѣщеніе Пьеро деи Франчески въ Ареццо. Но самое грандіозное выраженіе эта тема нашла въ картинѣ Марчелло Венусти (Латеранъ), и его концепція выдаетъ духъ Микеланджело. Ср. рисунокъ въ Уффици. (Повтореніе картины въ рѣдко доступной осмотру церкви Санта Катарина аи Фунари въ Римѣ).

это дѣлаетъ Мадонна изъ дома Темпи (Мюнхенъ). Надо сохранять извѣстное разстояніе другъ между другомъ. Въ Мадоннѣ делла Седіа мы видимъ уже гордую мать, вмѣсто любящей, забывающей весь окружающій міръ, и если въ Мадоннѣ Франца I ребенокъ спѣшитъ къ матери, то замѣтьте, какъ мало эта послѣдняя стремится навстрѣчу къ нему.

3.

Италія въ XVI вѣкѣ установила понятіе аристократичнаго, которое до сегодняшняго дня сохранилось на Западѣ. Цѣлая масса жестовъ и движеній исчезаетъ изъ картинъ, ибо они считаются слишкомъ обыкновенными. Ясно чувствуется переходъ въ другой классъ общества: искусство изъ мѣщанскаго становится аристократическимъ. Перенимаются тѣ отличительные признаки поведенія и ощущенія, которые выработались у высшихъ классовъ общества, и все христіанское небо, всѣ святые и герои подвергаются перестилизаціи въ аристократическомъ духѣ. Тогда именно и образовался разрывъ между простонароднымъ и благороднымъ. Когда въ „Тайной Вечерѣ“ Гирландайо 1480 г. Петръ указываетъ пальцемъ на Христа, то это простонародный жестъ, который искусство высокаго стиля вскорѣ стало признавать недопустимымъ. Леонардо уже изысканъ, и все-таки онъ кое-гдѣ еще шокируетъ истый вкусъ чинквеченто. Я причислю къ такимъ случаямъ жестъ апостола на Тайной Вечерѣ (справа), положившаго руку ладонью кверху и ударяющаго по ней плоскимъ тыломъ, понятный и употребляемый до сихъ поръ выразительный жестъ, который, однако, вмѣстѣ съ другими былъ отброшенъ высокимъ стилемъ. Подробное изслѣдованіе этого процесса „очищенія“ завело бы насъ слишкомъ далеко. Нѣсколько примѣровъ здѣсь могутъ говорить за многіе.

Когда на пиру у Ирода къ столу подносятъ голову Іоанна, то у Гирландайо правитель наклоняетъ голову на бокъ и сжимаетъ руки: онъ жалобно сѣтуетъ о случившемся. Позднѣйшему поколѣнію это показалось недостаточно по-царски, и Андреа дель Сарто изображаетъ томно отклоняющую вытянутую впередъ руку, молчаливое отстраненіе.

Когда Саломея танцуетъ, то у Филиппо или Гирландайо она прыгаетъ по комнатѣ съ бурной стремительностью школьницы; аристократизмъ XVI столѣтія требуетъ сдержанной осанки, царской дочери приличествуютъ въ танцѣ лишь медленныя движенія, и такъ ее пишетъ Андреа.

Формируются общія воззрѣнія относительно благородства походки и возсѣданія. Захарія, отецъ Іоанна, былъ простымъ человѣкомъ, но для героевъ чинквечентистскаго разсказа уже не подобало класть ногу на ногу, какъ это онъ дѣлаетъ у Гирландайо, при написаніи имени новорожденнаго.

Истинный аристократизмъ небреженъ и томенъ въ осанкѣ и движеніи; онъ не становится въ позу, онъ не выпрямляетъ спины, чтобы

представиться; онъ даже можетъ кажущимся образомъ распустить себя, ибо онъ всегда представителенъ. Герои Кастаньо въ большинствѣ случаевъ выходцы изъ простонародья: такъ не держится природный дворянинъ. И типъ Коллеони въ Венеціи, очевидно, также производилъ на XVI столѣтіе впечатлѣніе напыщеннаго выскочки. А марширующія по комнатѣ, проглотивъ аршинъ, женщины, которыя посѣщаютъ родильницу у Гирландайо, вѣроятно, позднѣе стали казаться мѣщанками; въ походкѣ благородной женщины должно сквозить нѣчто томное, небрежное.

Итальянскія слова, необходимыя для этихъ понятій, можно найти въ „Il Cortigiano" графа Кастильоне, въ книжкѣ идеальнаго кавалера (1516 г.). Она передаетъ воззрѣнія двора Урбино, а Урбино въ то время было средоточіемъ всего того, что могло претендовать въ Италіи на рангъ и образованіе, и считалось признанной школой изящныхъ нравовъ. Аристократическая, элегантная nonchalance называется „la sprezzata desinvoltura". Восхваляется не бросающееся въ глаза благородство герцогини, стоящей во главѣ двора: „modestia" и „grandezza" въ ея рѣчахъ и жестахъ дѣлаютъ ее настоящей принцессой. Затѣмъ пространно повѣствуется о томъ, что согласуется или не согласуется съ достоинствомъ дворянина [1]). На первый планъ всегда выдвигается сдержанная серьезность, какъ его истинная натура. Quella gravita riposata (эта спокойная серьезность), которая отличаетъ испанца. Тамъ же говорится и, очевидно, какъ нѣчто новое, что для благороднаго человѣка неприлично участіе въ быстрыхъ танцахъ (non entri in quella prestezza de'piedi e duplicati ribattimenti), а относительно дамъ предписаніе гласитъ, чтобы онѣ избѣгали всякихъ рѣзкихъ движеній (non vorrei vederle usar movimenti troppo galiardi e sforzati). Все должно имѣть „la molle delicatura".

Обсужденія приличнаго и неприличнаго простираются также и на разговоръ, и если Кастильоне еще допускаетъ большую свободу, то въ популярной книгѣ хорошаго тона Della Casa (Il Galateo) мы позднѣе уже находимъ болѣе строгаго церемоніймейстера. Даже старые поэты привлекаются къ отвѣтственности, и критикъ XVI столѣтія удивляется тому, что изъ устъ дантовской Беатриче можно услышать слова, которыя умѣстны лишь въ тавернѣ.

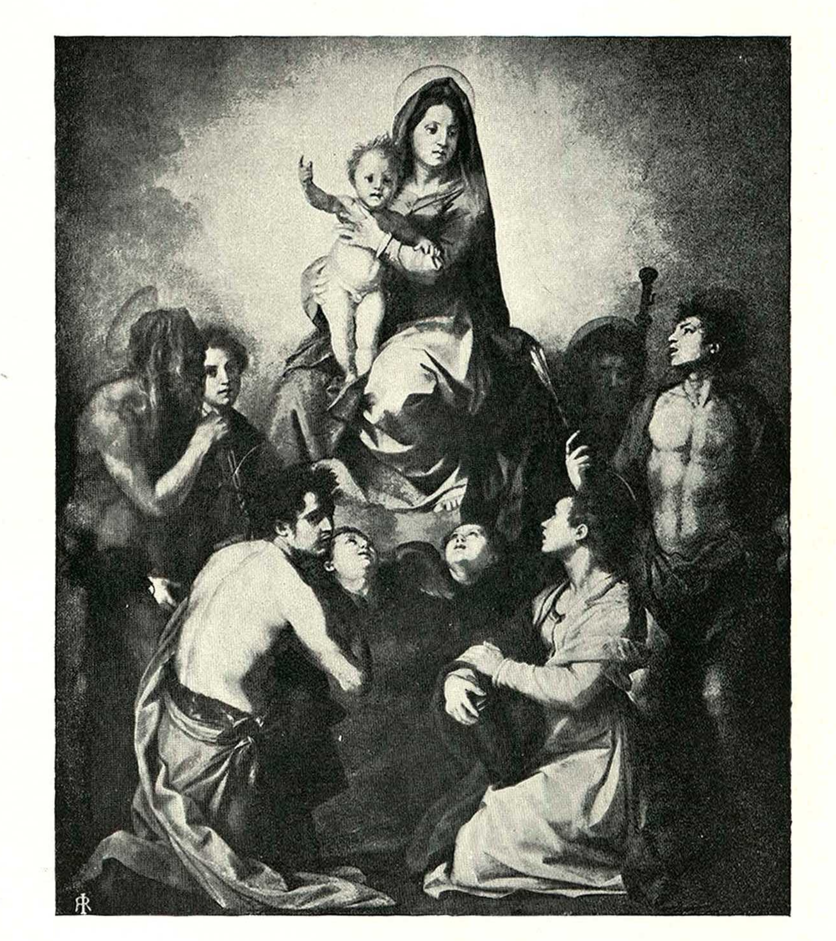
Въ XVI столѣтіи всюду подчеркиваютъ достоинство и умѣнье держать себя, и отъ этого всѣ становятся серьезными. Кватроченто, вѣроятно, казалось новому поколѣнію своенравнымъ, поверхностнымъ ребенкомъ.

---

1) Для дворянина, напримѣръ, похвальнѣе быть посредственнымъ игрокомъ въ шахматы, чѣмъ хорошимъ, ибо въ послѣднемъ случаѣ можно подумать, что онъ потратилъ много старанія на изученіе трудной игры.

Современная ложная скромность здѣсь также проявляется впервые. Если кто хочетъ чѣмъ-нибудь похвалиться, то долженъ дѣлать это, между прочимъ, такъ, какъ если бы невольно былъ вынужденъ заговорить о своихъ заслугахъ.

БЛАГОВѢЩЕНІЕ.
Андреа дель Сарто.



МАДОННА СЪ ШЕСТЬЮ СВЯТЫМИ.
(1524).
Андреа дель Сарто.

Шестнадцатому столѣтію представляется непонятной наивностью помѣстить на саркофагѣ двухъ смѣющихся мальчугановъ съ гербовыми щитами, какъ это мы находимъ у Дезидеріо на саркофагѣ Марзупини въ Санта Кроче. На гробницѣ должны находиться скорбящіе „putto" или, еще лучше, сраженныя горемъ большія фигуры, такъ какъ дѣти не могутъ быть достаточно серьезны [1]).

4.

Шестнадцатый вѣкъ видитъ смыслъ только въ значительномъ. Въ разсказахъ кватрочентистовъ попадается множество черточекъ бытового, идиллическаго характера, которыя, собственно, мало связаны съ главной темой, но которыя своей безпритязательностью вызываютъ восторгъ современнаго зрителя. Выше, при упоминаніи исторіи грѣхопаденія Ноя Гоццоли, мы уже говорили объ этомъ. Люди вовсе не задавались мыслью достигнуть цѣльнаго впечатлѣнія, они хотѣли обиліемъ выдумокъ восхитить публику. Когда на фрескѣ Синьорелли въ Орвіето праведники получаютъ небесные вѣнцы, то парящіе кругомъ ангелы играютъ на различныхъ инструментахъ; но одинъ изъ нихъ еще не настроилъ своего инструмента и въ высокоторжественный моментъ преспокойно отдается этому занятію и притомъ на самомъ видномъ мѣстѣ. Ему все же слѣдовало бы раньше позаботиться объ этомъ [2]).

Въ сикстинской капеллѣ Боттичелли изобразилъ исходъ евреевъ изъ Египта. Переселеніе цѣлаго народа,—что за героическая сцена! Но каковъ въ ней главный мотивъ? Женщина съ двумя маленькими мальчиками: старшій братъ долженъ вести младшаго, но тотъ упирается и, хныча, виснетъ на рукѣ у матери, за что и получаетъ должное возмездіе. Это премило, но все же, кто изъ болѣе новыхъ художниковъ имѣлъ бы смѣлость изобразить именно въ этомъ мѣстѣ такой мотивъ воскресной семейной прогулки?

Въ той же самой капеллѣ Козимо Роселли надо было изобразить Тайную Вечерю. На переднемъ планѣ своей картины онъ даетъ nature morte съ большой блестящей металлической посудой, тутъ же рядомъ позволяетъ собакѣ затѣять возню съ кошкой, а еще дальше можно разглядѣть собаку, которая стоитъ на заднихъ лапкахъ, — конечно, на-

---

1) Скорбящіе „putto" встрѣчаются уже въ XV столѣтіи въ Римѣ, гдѣ были всегда торжественнѣе, чѣмъ во Флоренціи. XVII столѣтіе позднѣе снова обрѣтаетъ непринужденность, дающую ему право изображать на гробницахъ веселыхъ дѣтей, правда, лишь въ самомъ младенческомъ возрастѣ.

2) Въ церковныхъ картинахъ ангелъ, настраивающій инструментъ, также помѣщается совершенно изолированно у подножья трона (Синьорелли, Карпаччо), и невольно возникаетъ вопросъ, что это было за міровоззрѣніе, допускавшее такое простодушіе въ своихъ церковныхъ изображеніяхъ.

строеніе святого изображенія нарушено, но въ то время ни одинъ человѣкъ этимъ не смущался, и художникъ работалъ въ домовой капеллѣ главы христіанскаго міра.

Находились, правда, отдѣльные художники, въ родѣ великаго Донателло, которые обладали пониманіемъ объединеннаго воспріятія историческаго момента. Его историческія картины, несомнѣнно, наилучшие разсказы XV вѣка. Остальнымъ было чрезвычайно трудно сосредоточиться, отказаться отъ чисто занимательныхъ элементовъ и серьезно отнестись къ изображенію событія. Леонардо напоминаетъ, что исторія, изображенная красками, должна производить на зрителя такое же впечатлѣніе, какъ если бы онъ самъ былъ участникомъ событія [1]). Но какъ можетъ это быть, когда на самой картинѣ допускается присутствіе цѣлой массы людей, равнодушно стоящихъ вокругъ или безучастно взирающихъ на происходящее? У Джотто каждый изъ присутствующихъ оказывался участникомъ дѣйствія активнымъ или пассивнымъ, на свой ладъ; съ кватроченто же на сцену тотчасъ выступаетъ тотъ нѣмой хоръ, который терпимъ лишь въ силу того, что интересъ къ изображенію чистаго существованія и характернаго бытія пересилилъ интересъ къ дѣйствію и смѣнѣ отношеній. Часто это заказчики и ихъ родичи, пожелавшие фигурировать на картинѣ, часто именитые люди города, которыхъ захотѣли почтить такимъ образомъ, не навязывая имъ бремени опредѣленной роли. Л. Б. Альберти въ своемъ трактатѣ „О живописи", не стѣсняясь, настойчиво добивается для своей особы этой чести [2]).

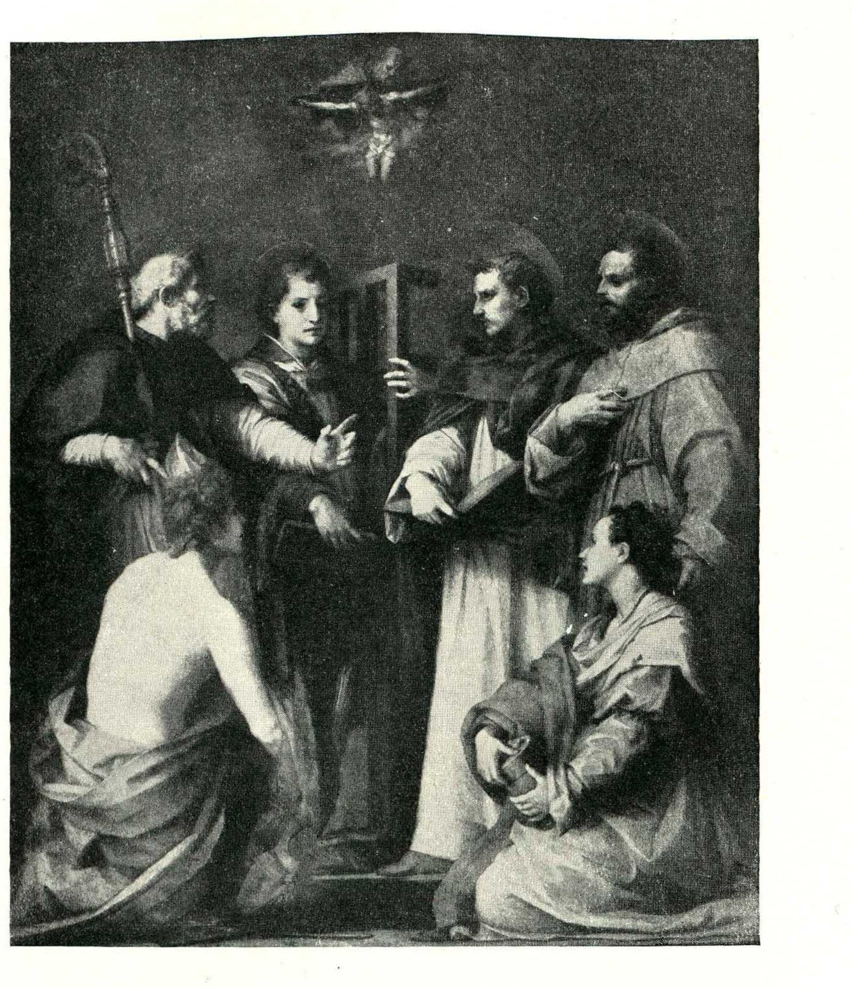
Если прослѣдить циклъ фресокъ на стѣнахъ Сикстинской капеллы, то насъ повсюду поразитъ равнодушіе художника къ содержанію. Какъ мало задается онъ цѣлью изобразить подлинныхъ героевъ исторіи! Какъ, въ силу конкуренціи различныхъ интересовъ, существенному элементу всюду болѣе или менѣе угрожаетъ опасность оказаться порабощеннымъ интересами несущественными! Гдѣ это видано, чтобы глашатай божественнаго закона находилъ такую разсѣянную аудиторію, какъ Моисей на картинѣ Синьорелли? Зрителю почти невозможно разобраться въ положеніи. Одно время кажется, что, по крайней мѣрѣ, Боттичелли способенъ передать въ Возмущеніи клики Корея страстное возбужденіе, сообщившееся цѣлой массѣ. Однако, какъ скоро и у него вспыхнувшее было движеніе потухаетъ въ рядахъ окаменѣвшаго собранія!

Какъ значительно должно было быть впечатлѣніе отъ появившихся впервые рядомъ съ этими разсказами кватроченто, рафаэлевскихъ ковровъ съ исторіями апостоловъ, гдѣ къ дѣлу отнеслись совершенно серьезно, гдѣ сцена очищена отъ праздной толпы, и гдѣ воцаряется та энергія драматическаго оживленія, которая непосредственно захватываетъ зрителя.

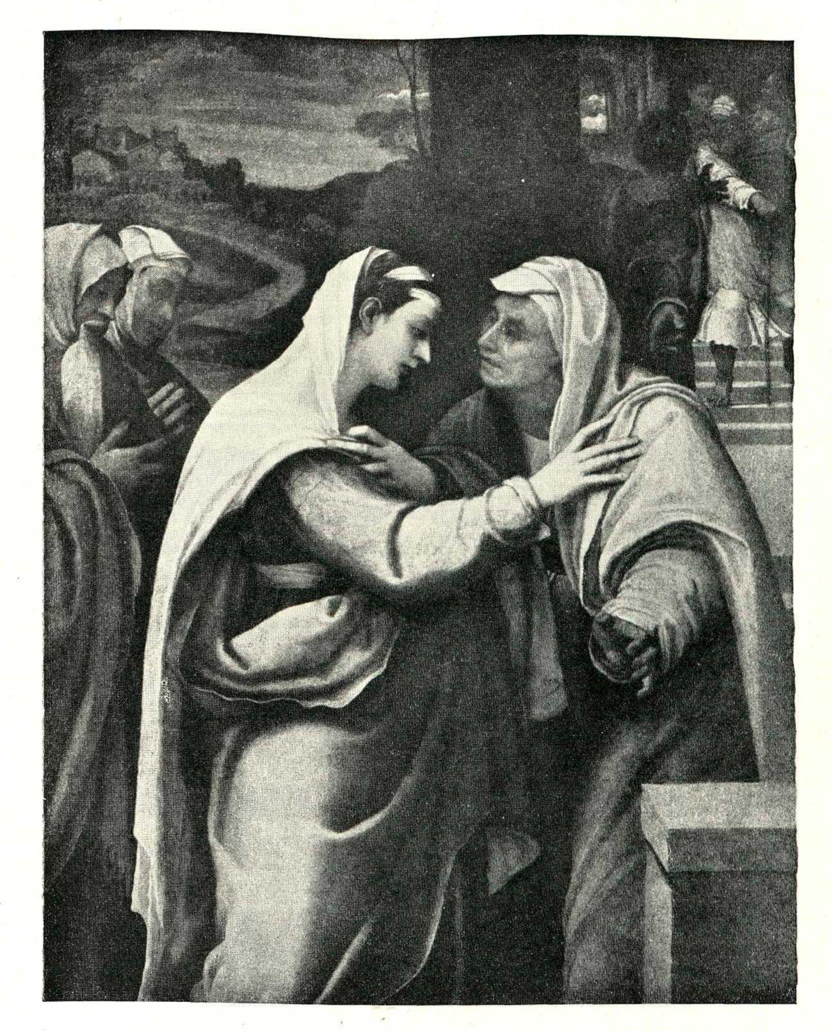
---

1) Книга о живописи (изд. Ludwig): № 188 (246).

2) Мелкія сочиненія (изд. Яничекъ), стр. 162 (163).



ДИСПУТА.
Андреа дель Сарто.



ПОСѢЩЕНІЕ МАРІЕЙ ЕЛИЗАВЕТЫ.
Себастьяно дель Пьомбо.

Когда Павелъ проповѣдуетъ въ Аѳинахъ, то кругомъ разставлены не статисты съ характерными головами: на лицѣ каждаго написано, какъ сильно слово захватило его, и насколько онъ въ состояніи слѣдить за рѣчью. Когда же происходитъ событіе изъ ряда выдающееся, подобно внезапной смерти Ананіи, то всѣ, видящіе это, отшатываются назадъ съ краснорѣчивыми жестами изумленія и ужаса, между тѣмъ какъ прежде весь египетскій народъ могъ утонуть въ Чермномъ морѣ безъ того, чтобы художникъ кватроченто заставилъ хотя бы одного израильтянина обезпокоиться этимъ событіемъ.

Шестнадцатому столѣтію было суждено, если и не открыть, то художественно использовать міръ аффектовъ, величественныхъ движеній человѣческаго духа. Сильный интересъ къ психическимъ событіямъ является отличительнымъ признакомъ его искусства. Искушеніе Спасителя — вотъ тема, вполнѣ соотвѣтствующая духу новаго времени: Боттичелли не сумѣлъ съ ней справиться и наполнилъ свою картину изображеніемъ одной лишь церемоніи. Наоборотъ, тамъ, гдѣ чинквечентистамъ даны сюжеты, лишенные драматическаго содержанія, они часто дѣлаютъ ошибку, вкладывая аффектъ и величавое движеніе туда, гдѣ имъ не надлежитъ быть, напримѣръ, въ идиллическіе сцены Рождества Христова.

Съ XVI столѣтіемъ прекращается благодушное повѣствованіе. Угасаетъ радость раствореія въ широтѣ міра и въ полнотѣ вещей.

Чего только ни преподноситъ кватрочентистъ, когда ему приходится изображать поклоненіе волхвовъ! У Гирландайо есть такого рода картина въ Академіи во Флоренціи. Съ какими подробностями даны животныя, волъ и оселъ, и овца, и щегленокъ, затѣмъ птицы, камни и привѣтливый пейзажъ. Кромѣ того, насъ подробно знакомятъ съ багажомъ семьи, на полу лежитъ истертое сѣдло и рядомъ винный боченокъ, а для любителей археологіи художникъ преподноситъ еще нѣсколько сверхпрограммныхъ украшеній — саркофагъ, пару античныхъ столбовъ и сзади тріумфальную арку съ иголочки новенькую, съ золотой надписью на голубомъ фризѣ.

Эти развлеченія падкой до зрѣлищъ публики совершенно чужды большому стилю. Позднѣе будетъ идти рѣчь о томъ, что глазъ вообще начинаетъ искать привлекающій его элементъ въ другомъ мѣстѣ; здѣсь же слѣдуетъ только упомянуть, что въ исторической картинѣ интересъ концентрируется исключительно на самомъ происшествіи, и намѣреніе добиться основного впечатлѣнія значительнымъ, исполненнымъ аффекта движеніемъ исключаетъ чисто - зрительное удовольствіе, вызываемое пестрой многочисленностью деталей. А это означаетъ также сильное сокращеніе числа картинъ, дающихъ широковѣщательныя изображенія Житія Маріи и тому подобныхъ сюжетовъ.

5.

О портретѣ въ XVI вѣкѣ можно также сказать, что онъ получаетъ кое-какія драматическія черты. Правда, со времени Донателло тамъ и здѣсь дѣлались попытки подняться надъ простымъ описаніемъ позирующей модели; однако, это были исключенія, правило же состояло въ томъ, что человѣкъ запечатлѣвался такъ, какъ онъ позировалъ художнику. Головы кватроченто неоцѣнимы по своей простотѣ, онѣ не желаютъ представлять что-либо особенное, но рядомъ съ классическими портретами онѣ какъ-то равнодушны. Чинквеченто требуетъ опредѣленнаго выраженія; тотчасъ же понятно, что думаетъ или хочетъ сказать эта личность. Не довольствуясь изображеніемъ постоянныхъ, твердыхъ формъ извѣстнаго лица, художники хотятъ дать моментъ свободной, объятой движеніемъ жизни.

При этомъ всюду стараются подчеркнуть наиболѣе значительную сторону модели, начинаютъ высоко думать о достоинствѣ человѣка, и получается впечатлѣніе, будто по сю сторону порога XVI столѣтія стоитъ поколѣніе съ болѣе значительными ощущеніями и болѣе могучимъ складомъ. Ломаццо въ своемъ трактатѣ предписываетъ художнику, въ видѣ правила, чтобы онъ, устраняя несовершенное, вырабатывалъ и повышалъ въ портретѣ крупныя, исполненныя достоинства черты — позднѣйшая теоретическая формулировка того, что классики выполняли сами отъ себя (al pittore conviene che sempre accresca nelle faccie grandezza e maestà, coprendo il difetto del naturale, come si vede che hanno fatto gl'antichi pittori) [1]). Ясно, что при этой тенденціи была очень близка опасность нарушать индивидуальное настроеніе и втискивать личность въ чуждую ей схему выраженія. Однако, только эпигоны подпали ей.

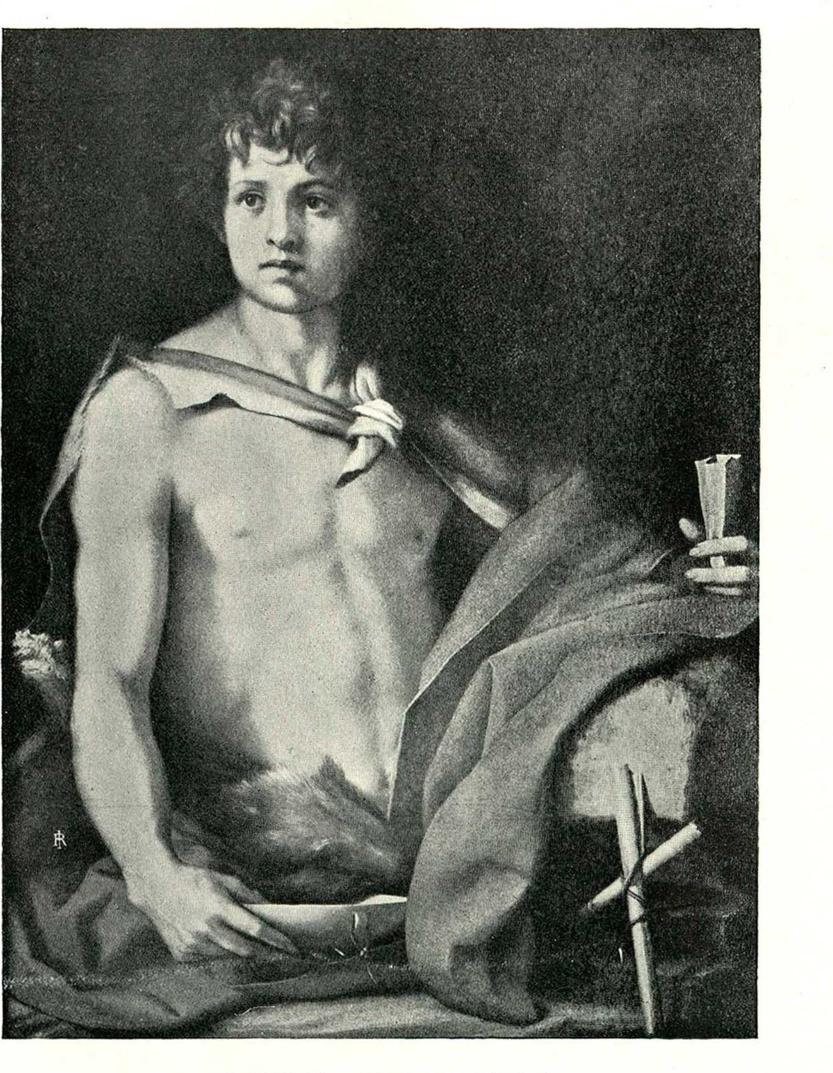
Съ повысившимся пониманіемъ человѣка вообще, вѣроятно, было связано уменьшеніе, сравнительно съ прежнимъ, числа заказовъ на портреты. Очевидно, не со всякой наружностью можно было идти къ художнику. О Микеланджело даже разсказываютъ, что онъ считалъ униженіемъ искусства подражаніе чему-либо земному въ его индивидуальной ограниченности, въ томъ случаѣ, если оно не было самой возвышенной красотой.

6.

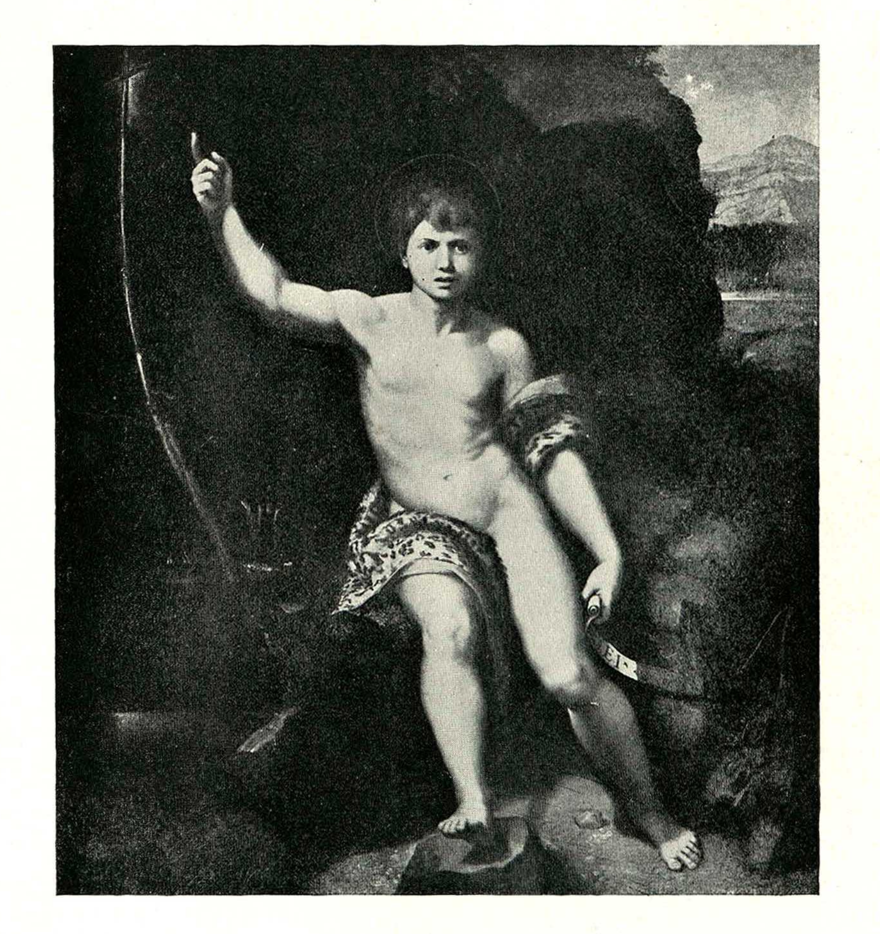
Этотъ духъ повышеннаго достоинства съ необходимостью долженъ былъ оказаться опредѣляющимъ также и для пониманія и изображенія небесныхъ персонажей. Религіозное чувство могло выражаться въ томъ

---

[1]) Онъ ссылается, между прочимъ, на Тиціана, который обнаружилъ по Аріосту la facundia e l'ornamento и по Бембо la maestà e l'accuratezza. Lomazzo, „Trattato della pittura". Изд. 1585 г., стр. 433.



ІОАННЪ КРЕСТИТЕЛЬ.
Андреа дель Сарто.



ПРОПОВѢДЬ ЮНАГО ІОАННА КРЕСТИТЕЛЯ.
Рафаэль.

или иномъ смыслѣ, но повышеніе общественнаго положенія священныхъ личностей было слѣдствіемъ, которое съ необходимостью вытекало изъ совершенно иныхъ предпосылокъ. Уже указывалось, что Дѣва Марія въ Благовѣщеніи стала изображаться аристократической и сдержанной. Изъ застѣнчивой дѣвушки выработалась властительница, и Мадонна съ мальчуганомъ, которая въ XV вѣкѣ могла быть добродушной бюргершей изъ такого-то переулка, становится благородной, торжественной и неприступной.

Она больше не улыбается зрителю своими веселыми глазами; это уже не Марія, смущенно и благочестиво потупляющая взоръ, не молодая мать, взглядъ которой покоится на ребенкѣ: величественно и увѣренно взираетъ она на молящагося, — это царица, привыкшая видѣть предъ собой колѣнопреклоненныхъ. Характеръ при этомъ можетъ варьироваться; иногда это свѣтскій аристократизмъ, какъ у Андреа дель Сарто, иногда героическая отрѣшенность отъ міра, какъ у Микеланджело, но преобразованіе типа наблюдается повсюду.

И младенецъ Христосъ уже болѣе не веселый, забавляющійся мальчуганъ, который ковыряетъ гранатъ и угощаетъ мать зернышкомъ (Филиппо Липпи), не смѣющійся плутишка, благословляющій рученками такъ, что къ этому нельзя отнестись серьезно. Даже когда онъ улыбается, какъ, напримѣръ, въ Мадоннѣ съ гарпіями, то эта усмѣшка, обращенная къ зрителю, кажется не совсѣмъ пріятнымъ кокетничаньемъ, за которое отвѣтственен Сарто; обыкновенно же онъ серьезенъ, очень серьезенъ. Римскія картины Рафаэля подтверждаютъ это. Но Микеланджело первый далъ такой образъ младенца, не навязывая ему при этомъ недѣтскихъ движеній (въ родѣ благословенія). Онъ изображаетъ мальчика свободнымъ и естественнымъ, но спитъ ли тотъ или бодрствуетъ, это всегда дитя, лишенное жизнерадостности [1]).

Изъ кватрочентистовъ Боттичелли ясно прелюдировалъ въ этомъ направленіи; съ годами онъ становится все серьезнѣе и является энергичнымъ протестомъ противъ улыбающейся поверхностности Гирландайо. Но все же его нельзя поставить рядомъ съ типами новаго столѣтія; пусть его Мадонна серьезна, но это—подавленное, печальное существо, лишенное величія, и ея ребенокъ еще не царственное дитя.

Быть-можетъ, я ошибаюсь, но нельзя ли поставить съ этимъ въ связь и фактъ все болѣе рѣдкаго изображенія кормящей Мадонны? Весьма допустимо, что сцена материнскаго кормленія казалась чинквеченто недостаточно возвышенной. Если Буджардини еще изображаетъ Мадонну del Late, то у него Марія указываетъ рукой на грудь такъ,

---

1) Избавленіе младенца Іисуса отъ недѣтской функціи благословенія имѣетъ свою аналогію и въ наивысшемъ расцвѣтѣ нѣмецкаго искусства. Жестъ ребенка, вытягивающаго лѣвую руку, на гольбейновской Мадоннѣ въ Дармштадтѣ уже болѣе не благословеніе.

какъ-будто желаетъ сказать зрителю: „вотъ грудь, вскормившая Господа“ (картина въ Уффици).

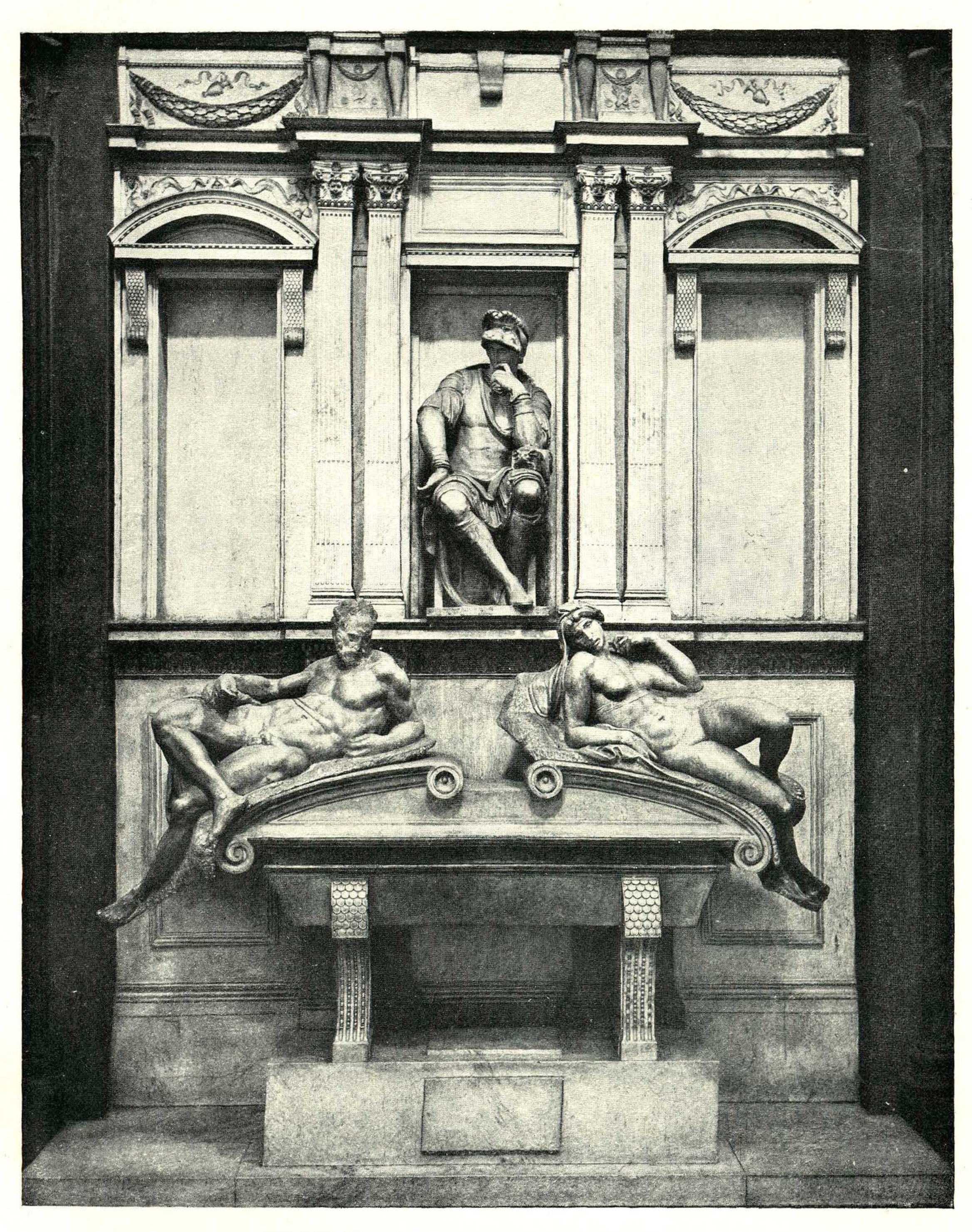
Въ картинѣ Обрученіе младенца Іисуса со св. Екатериной (галлерея въ Болоньѣ) тотъ же самый художникъ не беретъ эту сцену, какъ непонятную для ребенка церемонію; наоборотъ, маленькій мальчикъ совершенно на высотѣ положенія и, поднявъ палецъ, преподаетъ благія наставленія смиренно воспринимающей святой.

Внутреннюю перемѣну сопровождаютъ и внѣшнія измѣненія. Прежде къ трону, на которомъ возсѣдала Марія, сносили всѣ сокровища міра, и Божію Матерь увѣшивали всѣмъ богатствомъ тонкихъ тканей и драгоцѣнныхъ украшеній. Разстилались красивые узоры пестрыхъ восточныхъ ковровъ, мраморныя балюстрады сверкали подъ голубымъ небомъ, Марію усаживали въ изящныя бесѣдки или, шурша, опускали сверху тяжелый пурпурный занавѣсъ, затканный золотомъ, окаймленный жемчугомъ и подбитый драгоцѣннымъ горностаемъ. Съ XVI столѣтіемъ разомъ исчезаютъ всѣ пестрые и разнообразные аксессуары. Не видно больше ковровъ и цвѣтовъ, нѣтъ художественно изукрашеннаго трона и веселящаго сердце пейзажа: фигура доминируетъ, и если привлекается архитектура, то въ величественныхъ, серьезныхъ чертахъ, изъ одежды же изгоняются всѣ свѣтскіе украшающіе мотивы. Царица неба должна предстать въ простотѣ и величіи. Я не спрашиваю, знаменуетъ ли собой эта перемѣна болѣе глубокое благочестіе; нѣкоторые, наоборотъ, увѣряютъ, что тщательное удаленіе всего „свѣтскаго“ свидѣтельствовало о ненадежности религіознаго чувства [1]).

Аналогичное поднятіе уровня типовъ наблюдается и въ выборѣ святыхъ. Считается уже непозволительнымъ призывать съ улицы первыхъ попавшихся людей и отводить имъ мѣсто рядомъ съ трономъ Мадонны. XV столѣтіе въ лицѣ Пьеро ди Козимо еще охотно принимало за св. Антонія стараго брюзгу съ очками на носу и не особенно опрятной внѣшностью. Замыслы другихъ художниковъ были нѣсколько выше, но XVI столѣтіе безусловно требуетъ значительнаго типа. Это не долженъ быть обязательно идеальный типъ, но художникъ съ выборомъ относится къ своимъ моделямъ. Не говоря уже о Рафаэлѣ, выставившемъ несравненные характерные образы, мы никогда не встрѣтимъ низменнаго или филистерскаго типа даже у сдѣлавшагося поверхностнымъ Андреа дель Сарто. Бартоломмео также напрягаетъ всѣ усилія, постоянно возобновляя попытку придать своимъ святымъ выраженіе мощи.

Слѣдовало бы остановиться нѣсколько подробнѣе на общеніи лицъ болѣе тѣснаго домашняго круга съ Маріей и ея младенцемъ, указать, что прежній товарищъ дѣтскихъ игръ, Іоаннъ, становится почтительнымъ и

[1]) Предоставляю другимъ высказываться о степени вліянія Савонаролы на эти явленія. Здѣсь черезчуръ близка опасность поставить слишкомъ многое въ зависимость отъ одной этой личности. А вѣдь дѣло идетъ объ общемъ, даже не исключительно религіозномъ, явленіи.



ПАМЯТНИКЪ ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ
съ фигурами Утра и Вечера.
Микеланджело.

молитвенно преклоняетъ колѣни, однако мы ограничимся здѣсь только упоминаніемъ объ ангелахъ новаго столѣтія.

Чинквеченто получило по преемству отъ своего предшественника типъ ангела, какъ въ образѣ ребенка, такъ и въ образѣ полувзрослой дѣвушки. О послѣднемъ вспомнитъ тотчасъ же всякій, видѣвшій очаровательнѣйшіе примѣры у Боттичелли и Филиппино. Дѣвушки эти фигурируютъ въ картинахъ на роляхъ свѣченосцевъ, какъ мы видимъ въ берлинскомъ тондо Боттичелли, гдѣ одна изъ нихъ съ наивно-глупенькимъ личикомъ смотритъ вверхъ на пылающее пламя, или же ихъ допускаютъ въ качествѣ цвѣточницъ и пѣвицъ присутствовать около Bambino, какъ, напримѣръ, въ великолѣпно схваченной ранней картинѣ Филиппино въ галлереѣ Корсини, снимокъ съ которой дается здѣсь на табл. LXV. Робко опустивъ глаза, одна изъ дѣвочекъ подаетъ младенцу Іисусу корзинку съ цвѣтами, и тотъ радостно поворачивается въ ея сторону, хватая ручкой подношеніе, въ то время какъ два другихъ ангела очень серьезно распѣваютъ по нотамъ; одинъ изъ нихъ на мгновеніе взглядываетъ кверху и улыбка пробѣгаетъ по его губамъ. Почему XVI столѣтіе никогда больше не возвращалось къ такимъ мотивамъ? Новымъ ангеламъ недостаетъ очарованія юношеской застѣнчивости и они окончательно стряхнули съ себя всякую наивность. Они, до нѣкоторой степени, сами вступили теперь въ число господъ и держатъ себя сообразно съ этимъ. Зритель теперь уже не долженъ имѣть повода для улыбки.

Въ движеніи летящаго ангела чинквеченто возвращается къ старому торжественному паренію, знакомому еще готикѣ. Реализму XV столѣтія были непонятны прекрасныя по линіямъ, облеченныя въ длинныя одежды, безтѣлесныя фигуры; оно жаждало правдоподобнаго движенія и давало, вмѣсто парящихъ ангеловъ, бѣгущихъ и стремительно несущихся впередъ на маленькомъ облакѣ-пьедесталѣ; такимъ образомъ возникли тѣ порывистыя дѣвичьи фигуры, которыя, вопреки красотѣ и достоинству, но зато весьма рѣшительно отбрасываютъ сзади свою ногу съ обнаженной пяткой. Попытки изобразить „плывущій“ полетъ вскорѣ снова возобновляются, причемъ движеніе ногъ энергично, но лишь искусство высокаго стиля нашло то выраженіе соразмѣрнаго и торжественнаго движенія въ воздухѣ, которое стало обычнымъ съ той поры [1]).

---

[1]) Средневѣковыя летящія фигуры ведутъ свое происхожденіе прямо изъ античнаго міра. Ренессансъ же своимъ изобрѣтеніемъ схемы бѣга безсознательно вернулся къ тому роду летательнаго движенія, съ котораго начало древнѣйшее греческое искусство и которое извѣстно археологіи подъ именемъ паденія съ разбѣга на колѣни (Knielaufschema). (Типъ его: Ника Делосская, съ которой можно сравнить ангела Бенедетто да Майано на табл. III. Болѣе совершенная схема, почерпнутая изъ движенія пловца, въ древности нѣкоторое время шла рядомъ со старой (срв. Studnizka, „Die Siegesgöttin“, 1898, стр. 13), и параллель этому существуетъ также и въ новомъ искусствѣ: Перуджиніево Вознесеніе на небо Маріи въ Академіи Флоренціи показываетъ оба типа другъ

7.

Въ виду очевидной тенденціи снова обезпечить заалтарной картинѣ большій почетъ и стремленія разрушить черезчуръ близкую связь небеснаго съ земнымъ, не удивительно, что чудесное начинаетъ восприниматься непосредственно, не только съ глоріями и нимбами, но и съ идеальнымъ изображеніемъ событій, которыя до тѣхъ поръ давались въ высшей степени реально и по возможности естественнымъ образомъ[1]).

Фра Бартоломмео первый изображаетъ явленіе Мадонны св. Бернарду въ видѣ слета внизъ. Ему слѣдовалъ Андреа дель Сарто, заставляя ангела, несущаго благую вѣсть, приближаться на облакахъ, относительно чего онъ также могъ сослаться на прообразы треченто. Въ повседневную обстановку комнаты родильницы врываются ангелы на облакахъ (Рожденіе Маріи, Андреа дель Сарто, 1514), и если кватроченто охотнѣе всего усаживаетъ свою Мадонну на устойчивомъ тронѣ, то по истеченіи XV столѣтія Марія снова поднимается вверхъ и является въ видѣ Мадонны „въ глоріи“—старинная схема, превратившаяся въ сикстинской Мадоннѣ въ неожиданную и единственную въ своемъ родѣ трактовку воплощеннаго мига.

8.

Это повышеніе представленія въ сторону сверхъестественнаго наводитъ насъ на болѣе общій вопросъ объ отношеніи новаго искусства къ дѣйствительности. XV столѣтіе ставило дѣйствительность выше всего. Красиво ли это было или нѣтъ, но при крещеніи Христосъ долженъ былъ обязательно стоять ногами въ ручьѣ. Правда, однажды, но притомъ въ одной изъ побочныхъ школъ, идеалистъ-художникъ отступилъ отъ этого требованія и оставилъ ступни Спасителя на поверхности воды (Пьеро деи Франчески, Лондонъ); однако, флорентинцы не потерпѣли бы этого. И все же съ новымъ столѣтіемъ это идеальное пониманіе устанавливается и здѣсь, какъ само собою разумѣющееся. Такъ же обстоитъ дѣло и со всѣмъ остальнымъ. Микеланджело въ своей Pietà изображаетъ Марію совер-

рядомъ съ другомъ, и въ то время, какъ Боттичелли и Филиппино уже заставляютъ своихъ ангеловъ прямо висѣть въ воздухѣ, мы все еще можемъ найти, напримѣръ, у Гирландайо, прежняго бѣгущаго ангела. Изъ кватрочентистовъ Синьорелли придалъ новой схемѣ наиболѣе совершенную форму (фрески въ Орвіето); къ нему примкнулъ Рафаэль въ своей Disputa. Позднѣе сюда присоединяется повышенный темпъ движенія и раккурсъ, возникновеніе изъ глубины и положеніе внизъ головой, примѣры чему мы найдемъ у четырехъ сивиллъ della Pace или у Мадонны съ балдахиномъ.

[1]) Въ эпоху кватроченто находились люди съ абсолютно негнущимся чуствомъ реализма, въ родѣ Франческо Косса изъ Феррары, который не могъ даже заставить себя изобразить архангела Гавріила при Благовѣщеніи съ подобающимъ ореоломъ, а нахлобучилъ ему на голову какую-то оловянную подставку (картина въ Дрезденѣ).

шенно молодой и не даетъ себя сбить съ толку никакимъ увѣщаніямъ. Слишкомъ тѣсный обѣденный столъ Леонардо и невозможныя лодки въ рафаэлевомъ Чудесномъ ловѣ — дальнѣйшіе примѣры того, что для новаго образа мыслей реальное не является болѣе рѣшающей точкой зрѣнія и что въ угоду художественности изображенія допускается и ненатуральный элементъ.

Между тѣмъ, когда идетъ рѣчь объ идеализмѣ XVI столѣтія, то при этомъ думаютъ о другомъ,—объ общемъ отступленіи отъ всего мѣстнаго, индивидуальнаго, относящагося къ опредѣленному времени, и противоположностью реализма и идеализма хотятъ обозначить существенную разницу между классическимъ и кватрочентистскимъ. Но это опредѣленіе не попадаетъ въ цѣль. Вѣроятно, въ то время никто бы не понялъ этихъ понятій, да они, собственно, и умѣстны только въ XVII столѣтіи, когда противоположности выступаютъ рядомъ другъ съ другомъ. При переходѣ же въ чинквеченто дѣло идетъ скорѣе о повышеніи, чѣмъ объ отрицаніи стараго искусства.

Пятнадцатое столѣтіе никогда не обращалось съ библейскими исторіями реалистически въ томъ смыслѣ, чтобы, подобно современнымъ художникамъ, принципіально переводить событіе въ современную жизнь. Вниманіе было обращено всегда на богатство чувственнаго элемента, и для этого пользовались мотивами современности, удерживая за собой право идти дальше ихъ, когда это оказывалось цѣлесообразнымъ.

Наоборотъ, XVI столѣтіе не идеально въ томъ смыслѣ, будто оно избѣгаетъ соприкосновенія съ дѣйствительностью и добивается впечатлѣнія монументальности за счетъ опредѣленности въ характеристикѣ. Его деревья коренятся въ старой почвѣ, и только ихъ вершины достигаютъ бóльшей высоты. Искусство остается попрежнему идеализаціей современной жизни, но считаетъ возможнымъ удовлетворить повысившимся запросамъ относительно торжественности явленія не иначе, какъ выборомъ такихъ типовъ, костюмовъ и архитектурныхъ элементовъ, сочетаніе которыхъ рѣдко встрѣчается въ дѣйствительности.

Но совершенно ошибочно было бы отожествлять классическое съ подражаніемъ античности. Правда, античность громче говоритъ къ намъ изъ твореній чинквеченто, чѣмъ изъ произведеній предыдущаго поколѣнія,—въ другомъ мѣстѣ мы еще будемъ разсматривать это,—но по намѣренію отношенія классиковъ и кватрочентистовъ къ древности въ существенномъ мало чѣмъ разнятся другъ отъ друга.

Здѣсь необходимо перейти къ нѣкоторымъ подробностямъ. Начнемъ съ изображенія мѣста дѣйствія. Извѣстно, какъ много вниманія отводилъ Гирландайо въ своихъ картинахъ строительному элементу. Показываетъ ли онъ намъ Флоренцію? Правда, кое-гдѣ мы заглядываемъ въ одну изъ улицъ города, но въ своихъ дворахъ и проходахъ онъ оказывается фантазеромъ. Это архитектурныя детали, которыя никогда не су-

ществовали; ему важно было лишь великолѣпіе впечатлѣнія. И XVI столѣтіе сохраняетъ ту же точку зрѣнія, мѣняется лишь мнѣніе относительно того, что слѣдуетъ считать великолѣпнымъ. Точные планы города и виды мѣстности упраздняются, но не потому, чтобы выискивалось возможно менѣе опредѣленное общее впечатлѣніе, но потому, что этими вещами вообще болѣе не интересуются. Здѣсь еще нельзя искать „ubiquité“ французскаго классицизма [1]).

Затѣмъ встрѣчаются также такія уступки идеальности помѣщенія, которыя ощущаются нами, какъ нѣчто совершенно новое. Разсказъ, подобный посѣщенію Маріей Елизаветы, гдѣ мы ожидаемъ найти входъ въ домъ, въ жилище Елизаветы, такъ изображается Понтормо, что сцена состоитъ только изъ большой ниши съ широкими ступенями передъ ней. Однако и здѣсь слѣдуетъ напомнить, что уже Гирландайо въ своей Луврской картинѣ Посѣщенія взялъ вмѣсто задняго фона входную арку, во всякомъ случаѣ, не въ цѣляхъ выясненія самаго происшествія; а затѣмъ надо вообще принять во вниманіе, что въ этихъ вопросахъ наше чувство сѣверянъ не можетъ быть судьей. Итальянцы имѣютъ способность брать человѣка самого по себѣ, отвлекаясь отъ окружающаго, какъ отъ вещи безразличной, что съ трудомъ понятно намъ, всегда приводящимъ въ фактическую связь фигуру и мѣсто. Для насъ простая архитектура ниши при Посѣщеніи тотчасъ же отнимаетъ у происшествія убѣдительность и жизненность, даже если мы и усматриваемъ благопріятный формальный эффектъ; для итальянца хорошъ всякій фонъ, если только сами фигуры говорятъ. Общій характеръ Посѣщенія или, скажемъ, недостатокъ реализма никогда не могъ поэтому ощущаться Понтормо такъ, какъ мы склонны допустить это, судя по собственному впечатлѣнію [2]).

Еще болѣе высокая степень идеализма сказывается въ помѣщеніи Мадонны на пьедесталъ, какъ если бы она была статуей. И это является также уступкой, какую искусство высокаго стиля дѣлаетъ формальному воздѣйствію, и не должно быть оцѣниваемо сообразно съ сѣверными понятіями объ интимности. Итальянецъ и здѣсь также не обращаетъ вниманія на то, чѣмъ могъ по существу шокировать этотъ мотивъ, и не измѣняетъ своего отношенія въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ, въ угоду мотиву движенія, фигурѣ безъ дальнѣйшаго объясненія подсовывается подъ ноги кубикъ или что-либо подобное.

---

[1]) Впрочемъ, въ Мадоннѣ ди Фолиньо Рафаэль допустилъ, чтобы какой-то феррарецъ (полагаютъ, но, вѣроятно, ошибочно, что это Фолиньо) прибавилъ къ ней подробно разработанный пейзажъ. Мадонна Монтелуче даетъ намъ храмъ Тиволи. Другихъ случаевъ припомнить нельзя.

[2]) Каждому иностранцу тотчасъ же бросается въ глаза, какъ часты на итальянской сценѣ нарушающіе иллюзію моменты. Въ этомъ смыслѣ слѣдуетъ разсматривать и здѣсь у Понтормо и у другихъ присутствіе исторически несовмѣстимыхъ личностей, что встрѣчается еще задолго до XVI вѣка.

МАДОННА МЕДИЧИ.
Микеланджело.

Леонардо въ одномъ мѣстѣ предостерегаетъ художниковъ отъ пользованія современными костюмами, такъ какъ они въ большинствѣ случаевъ художественно неблагопріятны и пригодны только для тѣхъ, кто расписываетъ гробницы [1]); онъ рекомендуетъ античную драпировку, не для того, чтобы придать изображенію налетъ античности, но лишь потому, что тѣло при этомъ больше выигрываетъ. Несмотря на это, Андреа дель Сарто позднѣе все же осмѣлился написать на стѣнѣ свое Рожденіе Маріи какъ вполнѣ современную картину изъ жизни тогдашняго общества (1514 г.) и при этомъ добился, пожалуй, болѣе цѣлостнаго впечатлѣнія, чѣмъ кто-либо изъ его предшественниковъ, ибо уже у Гирландайо античноидеальные мотивы постоянно смѣшиваются съ современными костюмами, какъ это далѣе и входитъ въ обыкновеніе. Подобныя классическія изображенія современной жизни даютъ разсказы изъ жизни Маріи Содомы и Пакіи въ Сіенѣ. Но и единственный примѣръ рафаэлевскихъ фресокъ въ Stanza del Eliodoro уже въ достаточной мѣрѣ показалъ бы, что для тогдашней эстетики не создавалось затрудненія изъ вопроса, возможно ли примирить повседневное и настоящее съ монументальнымъ стилемъ, и не слѣдуетъ ли перенести эти исторіи въ болѣе возвышенную, напримѣръ, античную дѣйствительность. Эти размышленія возникаютъ лишь позже, когда классическое искусство оказывается уже позади.

Что насъ поражаетъ, какъ совершенно новое, такъ это нагое и полунагое тѣло. Здѣсь кажется, что въ угоду художественному требованію дѣйствительность приносится въ жертву, и художники создаютъ идеальный міръ. Однако, и въ этомъ случаѣ не трудно указать, что кватроченто уже восприняло актъ въ свои повѣствовательныя картины и теоретически требовало его устами Альберти [2]). Вѣдь въ тогдашней Флоренціи, при всей свободѣ нравовъ, мы не встрѣтили бы, какъ видимъ это во Введеніи во храмъ Гирландайо, обнаженнаго человѣка, сидящаго на ступеняхъ храма. Однако никому не приходило въ голову поднимать жалобу во имя реализма. Поэтому и о картинѣ въ родѣ Incendio del borgo мы еще не въ правѣ говорить, что она принципіально порвала съ традиціей кватроченто. Чинквеченто даетъ только больше нагого тѣла.

Прежде всего это сказалось на аллегорическихъ фигурахъ. Съ нихъ снимаютъ одну часть одежды за другой, и на гробницахъ прелатовъ А. Сансовино сидитъ злосчастная Fides въ античномъ купальномъ плащѣ, причемъ, право, совершенно не понятно, что должно означать это обнаженное тѣло. Такое безразличіе по отношенію къ содержанію фигуры совершенно не извинительно, но и раньше эти аллегоріи не были привычными, популярными образами.

---

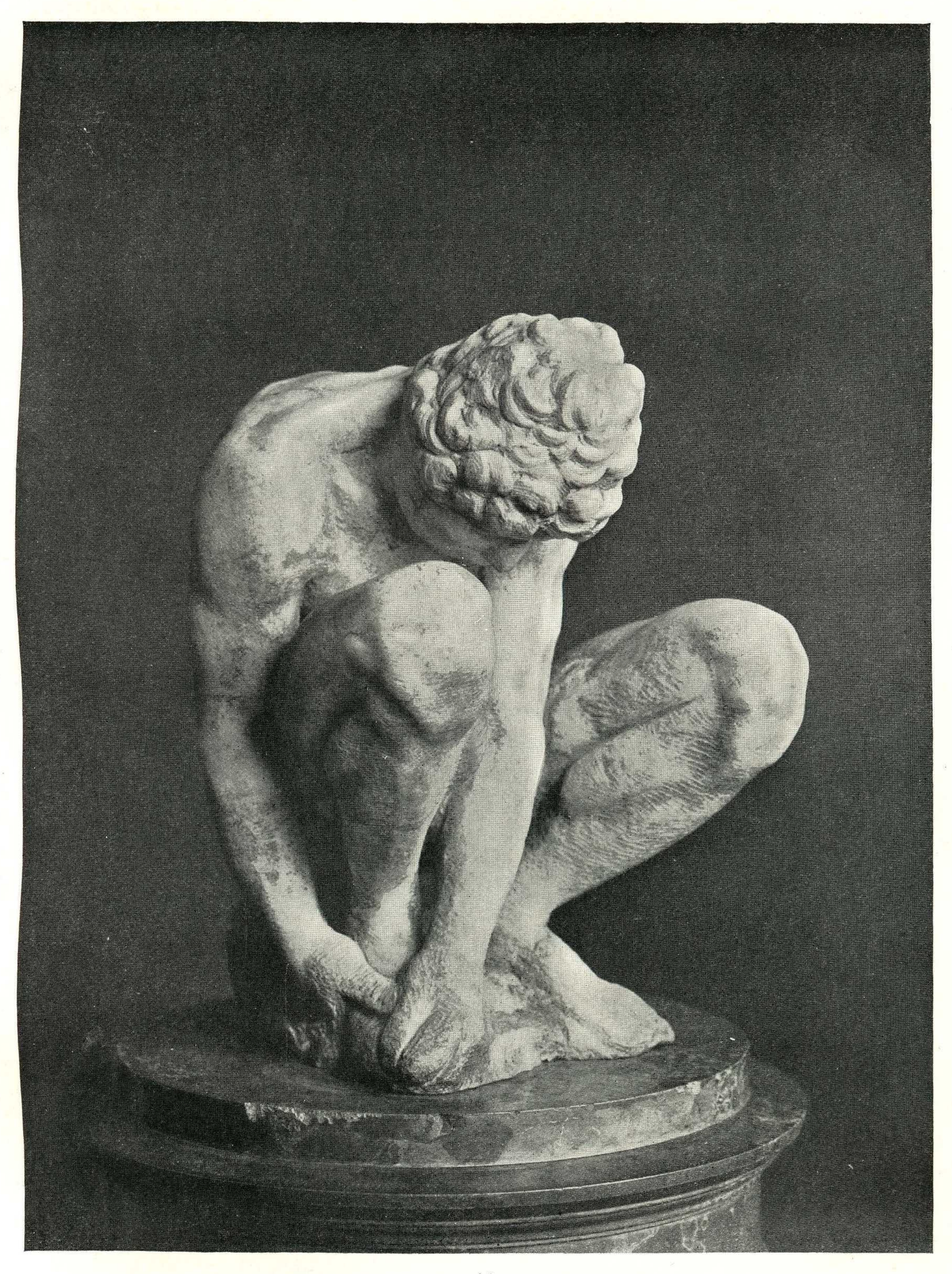
[1]) Леонардо, „Buch von der Malerei", № 541 (544).

[2]) Л. Б. Альберти, „Drei Bücher von der Malerei (Janitscheck)", стр. 118. (119).

Но поистинѣ непріятной выставка обнаженныхъ членовъ становится у священныхъ фигуръ. Я думаю при этомъ о микеланджеловской Мадоннѣ въ круглой картинѣ Трибуны. Однако, примѣръ этой героини не можетъ считаться типичнымъ для эпохи. Правильно лишь то, что если какая-либо единичная личность можетъ быть сдѣлана отвѣтственной за крупные культурно-историческіе перевороты, то это Микеланджело, который вызвалъ къ жизни обще-героическій стиль и породилъ отчужденность отъ мѣста и времени. Его идеализмъ во всѣхъ отношеніяхъ самый мощный и изъ ряду вонъ выдающійся. Онъ нарушилъ равновѣсіе міра дѣйствительности и отнялъ у Возрожденія безмятежное наслажденіе самимъ собой.

Но, конечно, рѣшительное слово въ вопросѣ о реализмѣ и идеализмѣ раздалось не со стороны костюма и мѣста. Всѣ вымыслы XV столѣтія въ вопросахъ архитектуры и одѣянія—только невинная игра; общее впечатлѣніе дѣйствительности основано на индивидуальномъ характерѣ головъ и фигуръ въ картинахъ. Пусть Гирландайо въ аксессуарахъ выдумываетъ, что ему угодно, но, глядя на картину въ родѣ Захаріи во храмѣ (Санта Марія Новелла), всякій скажетъ: гдѣ стоятъ эти люди, тамъ Флоренція. Возникаетъ ли это впечатлѣніе въ XVI столѣтіи?

Несомнѣнно, что число портретовъ становится болѣе скуднымъ. Гораздо рѣже возникаетъ желаніе спросить, какъ звали того или другого? Интересъ къ индивидуально-характерному и способность изображать послѣднее не исчезаютъ; стоитъ только вспомнить портретныя группы иліодоровскихъ фресокъ или картины Сарто въ Аннунціатѣ, но уже прошло то время, когда не знали ничего выше живой головы-портрета, и когда каждая голова сама по себѣ была достаточно значительной, чтобы оправдывать свое присутствіе на повѣствовательной картинѣ. Съ тѣхъ поръ, какъ къ повѣствованію стали относиться серьезно, и равнодушные зрители были вынуждены очистить мѣсто, все расположеніе въ корнѣ измѣнилось. Индивидуализму вообще стала грозить сильная конкуренція: изображеніе аффектовъ становится проблемой, которая мѣстами, повидимому, вытѣсняетъ интересъ къ характеру. Мотивъ движенія самого тѣла бываетъ настолько интересенъ, что уже почти не обращаешь вниманія на голову. Фигуры пріобрѣтаютъ новое значеніе въ смыслѣ факторовъ композиціи, такъ что онѣ, не обладая особымъ собственнымъ интересомъ, въ общей связи цѣлаго получаютъ значеніе только простыхъ показателей размѣщенія силъ въ архитектонической конструкціи, и эти формальные эффекты, неизвѣстные болѣе раннему поколѣнію, сами собой ведутъ лишь къ поверхностной характеристикѣ. Но и въ XV столѣтіи всегда находились такія общія, подъ-индивидуальныя головы, — въ большомъ количествѣ также у Гирландайо,—поэтому нельзя наблюдать принципіальной разницы между старымъ и новымъ искусствомъ, въ силу которой послѣднее избѣгало бы всего индивидуальнаго. Портретъ по-



ПЕТЕРБУРГСКІЙ МАЛЬЧИКЪ.
Микеланджело.

является рѣже, но нельзя сказать, что классическій стиль требовалъ общаго, идеальнаго воплощенія человѣка. Даже Микеланджело, который и здѣсь занимаетъ особое положеніе, въ первыхъ сикстинскихъ разсказахъ (напр., въ Потопѣ) даетъ массу реальныхъ головъ. Затѣмъ интересъ къ индивидуальному у него понижается, въ то время какъ онъ все болѣе повышается у Рафаэля, который въ первой Stanza рѣдко переходитъ предѣлы самаго общаго. И все же не слѣдуетъ думать, что они оба помѣнялись мѣстами: то, что даетъ зрѣлый Микеланджело, это не общія черты подъ-индивидуальнаго, а общія черты сверхъ-индивидуальнаго.

Другой вопросъ—понимается ли и изображается ли индивидуальное такъ же, какъ раньше? Прежнее жадное желаніе овладѣть природой вплоть до малѣйшей черточки, наслажденіе дѣйствительностью ради нея самой, оказалось исчерпаннымъ. Чинквеченто стремится изобразить въ человѣкѣ великое и значительное и думаетъ достичь этого путемъ упрощенія, путемъ затушеванья всего второстепеннаго. Если глазъ не замѣчаетъ извѣстныхъ вещей, то не вслѣдствіе притупленія зрѣнія, но, наоборотъ, вслѣдствіе необычайнаго подъема способности воспріятія. Способность глаза видѣть значительное есть идеализація модели, исходящая изнутри, и она не имѣетъ ничего общаго съ прикрасами и охорашиваньемъ—этой идеализаціей извнѣ [1]).

Возможно, конечно, допустить, что въ эту эпоху возвышеннаго направленія искусства, кое-гдѣ и ощущалось недовольство тѣмъ, что предлагала природа. Объ этихъ настроеніяхъ затруднительно говорить, и было бы черезчуръ смѣло опредѣлять различіе двухъ столѣтій, подобныхъ кватроченто и чинквеченто, общими отрицательными или утвердительными сужденіями. Существуютъ сотни переходовъ въ дѣлѣ сознательнаго преобразованія модели, когда она въ рукахъ художника. О Рафаэлѣ разсказываютъ, что, когда онъ работалъ надъ Галатеей, у него не ладилось дѣло съ моделями, и онъ руководствовался тѣмъ представленіемъ красоты, которое находилъ въ себѣ самомъ [2]). Въ этомъ какъ бы находили достовѣрное доказательство рафаэлевскаго идеализма. Однако, развѣ нельзя сказать того же о Боттичелли, и развѣ его Венера на раковинѣ не такое же созданіе чистой фантазіи?

Идеальныя тѣла и идеальныя головы существовали также и въ „реалистическомъ“ кватроченто, различія только въ степеняхъ. Въ XVI столѣтіи идеальное, несомнѣнно, занимаетъ гораздо больше мѣста. Вожделѣнія этой эпохи не примиряются съ тѣмъ панибратствомъ, котораго предыдущее столѣтіе придерживалось по отношенію къ повседневной жизни. Замѣчательно, что въ тотъ самый моментъ, когда искусство само

[1]) Ломаццо въ „Trattato“ (1585), стр. 433, говоритъ о портретной манерѣ великихъ мастеровъ: „Usavano sempre di far risplendere quello che la natura d'eccellente aveva concesso loro“— „Они имѣли всегда обыкновеніе заставлять блестѣть тѣ превосходства, которыми ихъ (т.-е. оригиналы) одарила природа“.

[2]) Guhl, „Künstlerbriefe“, I [2], 95.

въ себѣ нашло повышенную красоту, и церковь также стала требовать повышеннаго уваженія къ главнымъ персонажамъ христіанской религіи. Мадонна не должна была быть первой попавшейся женщиной, которую можно встрѣтить на улицѣ, и художникъ обязанъ былъ сгладить всѣ слѣды ея человѣческаго, обывательскаго происхожденія. И теперь именно были на-лицо силы, способныя создать идеальное. Величайшій натуралистъ, Микеланджело въ то же время и величайшій идеалистъ. Одаренный всей талантливостью флорентинца въ вопросахъ индивидуальной характеристики, онъ въ то же время способенъ былъ самымъ совершеннымъ образомъ отказаться отъ внѣшняго міра и творить изъ идеи. Онъ самъ творитъ свой міръ, и его примѣръ (не по его винѣ) болѣе всего подрываетъ уваженіе къ природѣ у грядущаго поколѣнія.

Въ этомъ мѣстѣ слѣдуетъ также упомянуть, что въ XVI вѣкѣ наблюдается повышеніе потребности созерцать прекрасное. Эта потребность измѣнчива, и время отъ времени она можетъ даже совершенно отступать передъ другими интересами. Предыдущее искусство кватроченто также знало красоту, свою красоту, но лишь рѣдко воплощало ее въ образѣ, потому что существовала болѣе сильная потребность, потребность въ чисто-выразительномъ, въ характерно-живомъ. Донателло можетъ служить тому примѣромъ: тотъ же самый мастеръ, который задумалъ бронзоваго Давида въ Барджелло, ненасытенъ въ изображеніи безобразнаго и имѣетъ мужество не отступать передъ отталкивающими формами даже у своихъ святыхъ, потому что въ его время убѣдительность и жизненность были всѣмъ, и публика подъ этимъ впечатлѣніемъ не спрашивала больше, красивъ или безобразенъ образъ. Магдалина въ Баптистеріи — это „исхудавшее въ продолговатый четыреугольникъ страшилище“ („Чичероне“, первое изданіе), а Іоаннъ Креститель—„высохшій аскетъ“ (мраморная фигура въ Барджелло), не говоря уже о фигурахъ на Кампаниллѣ. Но уже къ исходу столѣтія замѣчается, что красота стремится пробиться впередъ, и въ XVI вѣкѣ осуществляется то общее преобразованіе типовъ, которое не только замѣняетъ низшую ступень образовъ высшею, но совершенно выкидываетъ опредѣленныя фигуры, такъ какъ онѣ не красивы.

Магдалина становится прекрасной грѣшницей, а не кающейся отшельницей съ изнуреннымъ тѣломъ, а Креститель получаетъ сильную, мужественную красоту человѣка, выросшаго подъ дождемъ и вѣтромъ, и не носитъ слѣдовъ истощенія и аскетизма. Младенецъ же Іоаннъ изображается идеально-прекраснымъ мальчикомъ и, какъ таковой, становится одной изъ излюбленныхъ фигуръ XVI столѣтія (см. табл. LVI).

II. Новая красота.

Когда говорятъ о возникновенiи новаго стиля, то въ голову, прежде всего, приходитъ мысль о преобразованiи тектоническихъ вещей. Но если присмотрѣться поближе, то увидишь, что измѣненiю подверглась не одна лишь обстановка, окружающая человѣка, большая и малая архитектура, не только его утварь и одежда,—самъ человѣкъ въ своемъ тѣлесномъ обликѣ сталъ другимъ, и именно въ новомъ впечатлѣнiи отъ его тѣла, въ способѣ держать его и двигать, скрыто настоящее ядро извѣстнаго стиля. При этомъ послѣднему понятiю слѣдуетъ придавать больше вѣса, чѣмъ это дѣлается въ наше время. Въ нашу эпоху стили мѣняются такъ же быстро, какъ костюмы, примѣряемые для маскарада. Однако, эта безпочвенность стилей беретъ начало лишь въ нашемъ столѣтiи, и благодаря ей мы, собственно говоря, имѣемъ право говорить не о стиляхъ, а только лишь о модахъ.

Новый тѣлесный обликъ и новое движенiе чинквеченто выясняется съ полной отчетливостью, если сравнить картину въ родѣ сартовскаго Рожденiя Марiи отъ 1514 г. (см. табл. XLIX) съ фресками Гирландайо и его комнатами родильницъ (см. табл. LII). Походка женщинъ стала иной: вмѣсто напряженно семенящихъ—плавно выступающiя фигуры, темпъ замедлился до andante maestoso. Вмѣсто короткихъ, быстрыхъ поворотовъ головы или отдѣльныхъ членовъ—крупные небрежные сдвиги всего тѣла, вмѣсто натянутости и угловатости линiй—свободная и глубоко дышащая ритмическая кривая. Сухiе отпрыски ранняго Ренессанса, съ жесткими формами членовъ, не соотвѣтствуютъ болѣе представленiю о прекрасномъ: Сарто даетъ роскошную полноту и великолѣпную мощную шею. Тяжело и массивно падая, волочатся по полу одѣянiя тамъ, гдѣ у Гирландайо мы видимъ короткiя, накрахмаленныя платья, тѣсно прилегающiе рукава. Одежда, которая раньше была выраженiемъ быстраго, неловкаго движенiя, должна теперь своей массивностью производить замедляющее впечатлѣнiе.

1.

Движенiе во второй половинѣ XV столѣтiя имѣетъ изысканный, часто жеманный характеръ. Когда Мадонна держитъ младенца, то она

охотно отставляетъ локоть наружу и претенціозно оттопыриваетъ мизинецъ на занятой рукѣ. Гирландайо не можетъ быть отнесенъ къ числу субстилистовъ, но и онъ вполнѣ усвоилъ эту манеру. Даже художникъ съ мощной натурой Синьорелли дѣлаетъ уступки вкусу времени и ищетъ неестественной утонченности. Мать, молящаяся на ребенка, не складываетъ просто обѣ руки: только два первыхъ пальца дотрогиваются у нея другъ до друга, остальные остаются оттопыренными въ воздухѣ.

Деликатныя натуры, въ родѣ Филиппино, пугаются даже одной мысли что-нибудь крѣпко схватить. Держитъ ли святой отшельникъ книгу, или Креститель свой посохъ — дѣло ограничивается только прикосновеніемъ кончиками пальцевъ. Таковъ же Рафаэлино дель Гарбо или Лоренцо ди Креди: св. Себастьянъ изысканно-галантнымъ жестомъ преподноситъ двумя пальцами свою стрѣлу такъ, какъ если бы онъ передавалъ карандашъ.

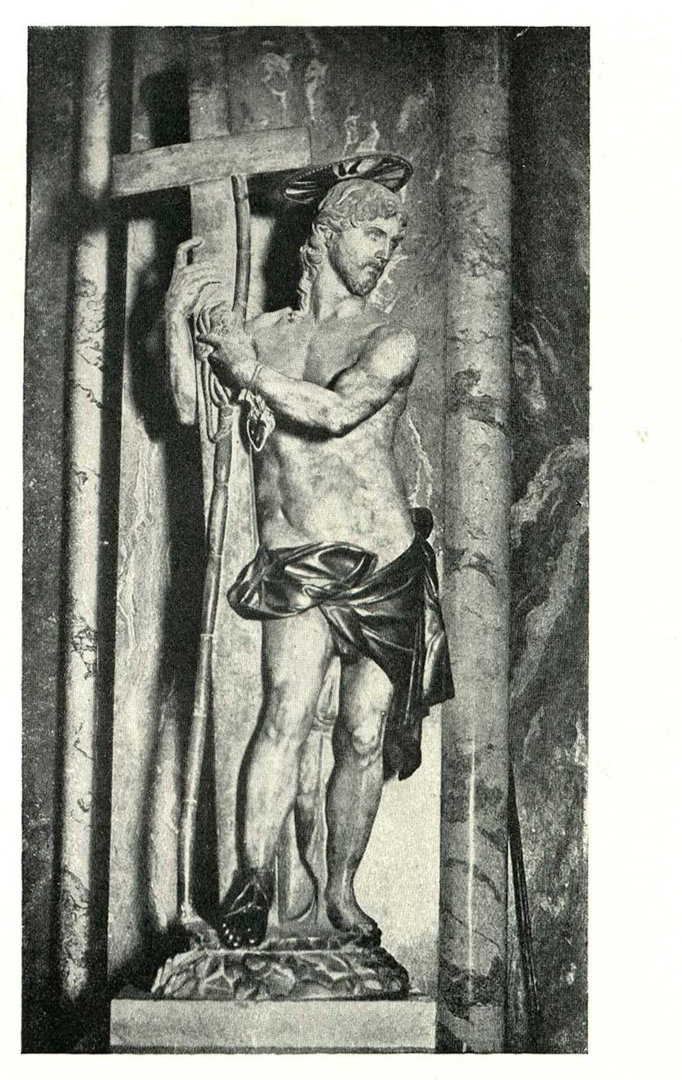
Стояніе на одномъ мѣстѣ получается иногда какое-то танцующее, непрочное, и эта неустойчивость непріятнѣе всего замѣтна въ пластикѣ Здѣсь нельзя не высказать упрека Іоанну изъ Барджелло—Бенедетто да Майано. Какъ пріятна послѣ того увѣренная поступь слѣдующаго поколѣнія: даже спотыкающійся Вакхъ Микеланжело стоитъ крѣпче на ногахъ.

Типичнымъ образцомъ этого жеманнаго направленія вкуса въ позднѣйшемъ кватроченто является картина Верроккіо съ тремя архангелами (въ Академіи), рядомъ съ которой можно поставить лондонскаго Товію (см. табл. LXIII [1]). При взглядѣ на эту кудрявую линію движенія невольно приходитъ на умъ, что предъ нами вырожденіе стариннаго манернаго стиля, проявленіе деградирующаго архаизма.

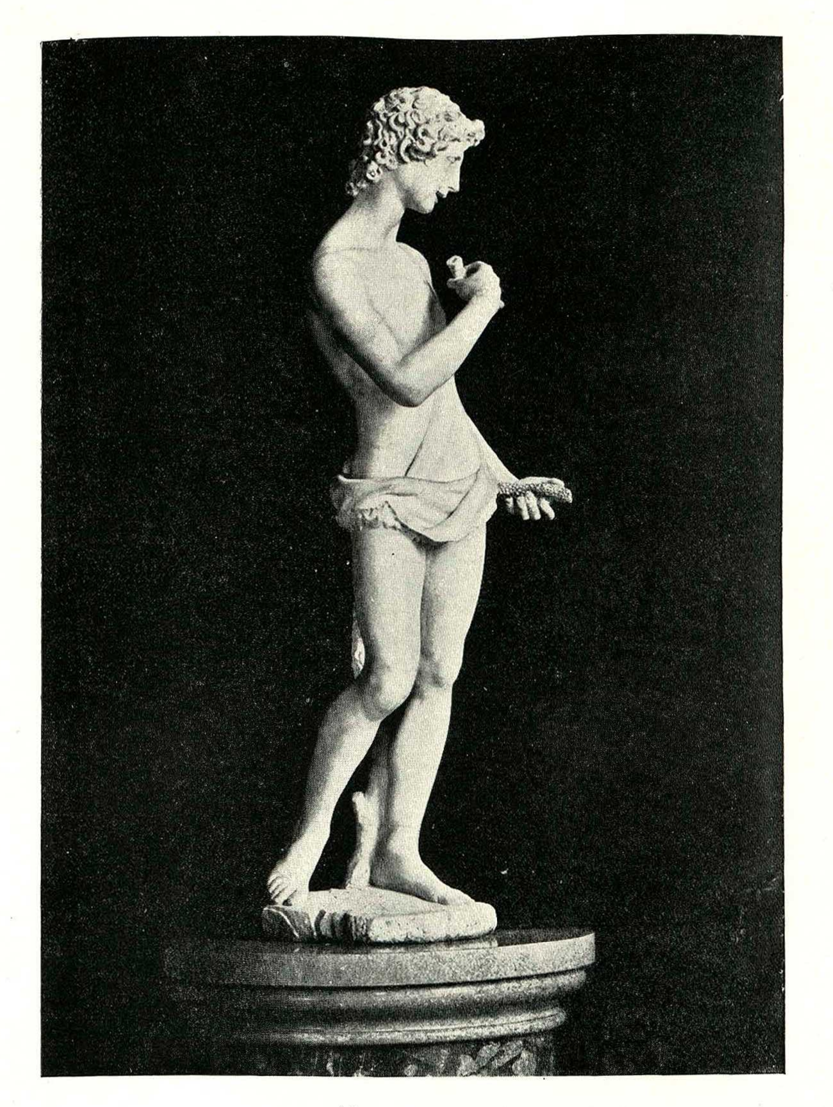
Шестнадцатое столѣтіе снова приноситъ прочность, простоту и естественность движенія. Жестъ успокаивается. Мелочная манерность, искусственная натянутость и накрахмаленность преодолѣны. Когда предъ нами прочно и крѣпко стоитъ Мадонна delle Arpie Андреа дель Сарто, то это совершенно новое зрѣлище, и мы готовы повѣрить, что она дѣйствительно въ силахъ держать тяжелаго ребенка на одной рукѣ. Жестъ, которымъ она раскрываетъ книгу на колѣнѣ и кладетъ руку на ея край, такъ что получается связная, значительная форма, опять-таки въ великолѣпнѣйшемъ стилѣ чинквеченто. Всюду въ движеніи замѣтно больше силы и энергіи. Возьмемъ рафаэлевскую Мадонну да Фолиньо: кто бы подумалъ, что надо идти назадъ до Донателло, чтобы найти руку и кисть, которая беретъ такъ рѣшительно, какъ здѣсь рука Іоанна?

---

[1]) Авторство Верроккіо теперь отвергнуто въ пользу Боттичини. Для стиля ср. въ высшей степени любопытныя работы Поллайуоло въ св. Петрѣ (гробница Сикста IV и Иннокентія VIII), гдѣ женскія фигуры по неестественности могутъ конкурировать съ самымъ дурнымъ барокко.



ХРИСТОСЪ.
Микеланджело.



БЕРЛИНСКІЙ—ДЖОВАННИНО.

Повороты тѣла и головы въ XV вѣкѣ имѣютъ въ себѣ что-то нерѣшительное, какъ-будто бы тогда боялись энергичнаго жеста. Лишь теперь снова пробивается наружу наслажденіе мощными движеніями сильной природы. Запрокинутая голова, вытянутая рука внезапно получаютъ новую силу. Чувствуется повышенная физическая жизнь. Даже простое взираніе пріобрѣтаетъ неизвѣстную дотолѣ энергію, ибо XVI столѣтіе сумѣло снова возродить изображеніе открытаго, сильнаго взгляда.

Наивысшей прелести движеніе кватроченто достигло въ изображеніи легкой, торопливо идущей фигуры. Не напрасно этотъ мотивъ встрѣчается у всѣхъ художниковъ. Ангелъ-свѣченосецъ подходитъ торопливо, а служанка, несущая родильницѣ изъ сада плоды и вино, въ вздувшемся платьѣ, волнистымъ движеніемъ подбѣгаетъ къ двери. Сравнимъ съ этой, столь характерной для эпохи, фигурой чинквечентистскую фигуру женщины, несущей воду, изъ Incendio; въ противоположности этихъ двухъ фигуръ заключена вся разница въ ощущеніи формы. Несущая воду женщина Рафаэля, спокойно шагающая и поддерживающая ношу высоко на головѣ сильной рукой, одно изъ великолѣпныхъ созданій его зрѣлаго мужественнаго чувства красоты (см. табл. LXVI). Колѣнопреклоненная женщина на переднемъ планѣ Преображенія, которую видно со спины, родственна ей, и если сравнить съ ними фигуру въ женской группѣ Иліодора, то мы получимъ мѣрило развитія силы и мощной простоты линій для послѣдняго стиля Рафаэля.

Съ другой стороны, новому вкусу всего невыносимѣе безмѣрная натянутость, связанность движенія. Всадникъ Коллеони у Верроккіо, правда, полонъ энергіи и желѣзной силы, однако, его движеніе еще нельзя отнести къ красивому стилю. Пристрастіе къ аристократической небрежности встрѣчается съ новымъ идеаломъ, который видитъ красоту въ плавной, свободной линіи. Въ „Cortigiano" графа Кастильоне встрѣчается замѣчаніе относительно верховой ѣзды, которое можетъ быть приведено здѣсь. Не слѣдуетъ сидѣть въ сѣдлѣ напряженно, какъ бы накрахмаленнымъ, alla veneziana (венеціанцы пользовались репутаціей дурныхъ наѣздниковъ), надо держаться совершенно свободно, распущенно—disciolto, какъ выражается онъ. Правда, это можетъ относиться только къ всаднику безъ панцыря; легко одѣтый человѣкъ можетъ сидѣть на лошади, тяжелое вооруженіе обусловливаетъ скорѣе стоянье. „Тамъ слѣдуетъ сгибать колѣни, здѣсь держать ихъ вытянутыми" [1]). Но искусство съ тѣхъ поръ придерживается первой формы.

Перуджино въ свое время показалъ флорентинцамъ, что такое — милое и мягкое движеніе. Его мотивъ стоящихъ фигуръ, съ отодвинутой въ сторону свободной ногой и соотвѣтствующимъ наклономъ головы въ противоположную сторону, являлся въ то время чѣмъ-то новымъ для Флорен-

---

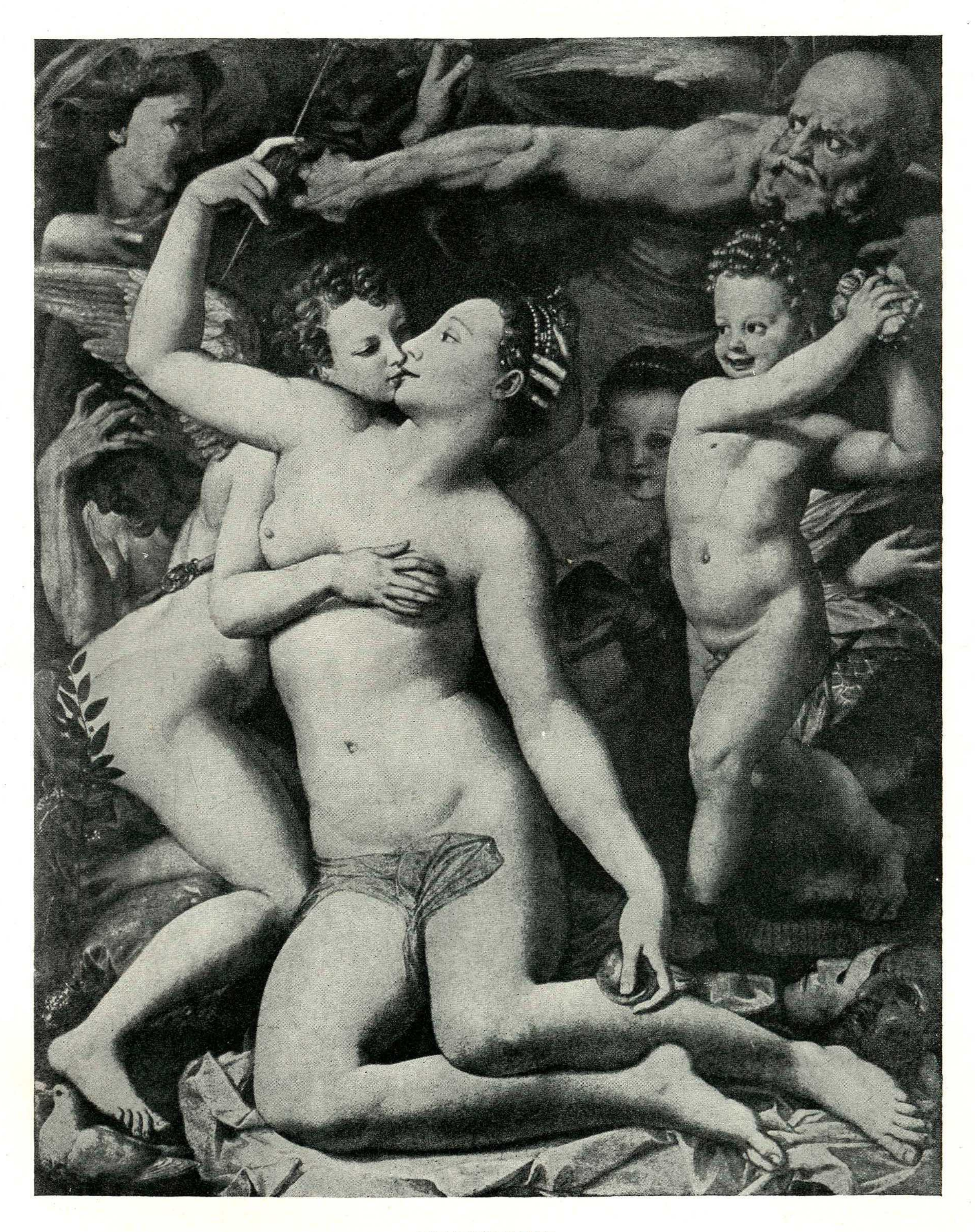
[1]) Pomponius Gauricus, „De sculptura" (Brockhaus) стр. 115.

ціи. Тосканская грація была болѣе громоздкой, болѣе угловатой, и какъ ни близко иной разъ сходились мотивы, однако, никто не достигъ такой сладости движенія, такого смягченнаго бѣга линіи, какъ Перуджино. Но XVI столѣтіе все же отбросило въ сторону этотъ мотивъ“ [1]). Рафаэль, который въ молодости постоянно къ нему прибѣгалъ, впослѣдствіи никогда его не даетъ. Можно представить себѣ, какъ долженъ былъ издѣваться Микеланджело надъ такими позами! Новые мотивы болѣе сосредоточены, болѣе сдержаны въ абрисѣ. Несмотря на чувствительность и растянутость, перуджиніевская красота не удовлетворяла чувства массы. Нравится не то, что далеко отстоитъ другъ отъ друга, что растянуто въ ширину, а то, что сдвинуто вмѣстѣ, что крѣпко. Въ этомъ направленіи происходитъ также цѣлый рядъ преобразованій въ движеніяхъ руки и кисти, причемъ молитвенно скрещенныя на груди руки становятся характернымъ жестомъ новаго столѣтія.

2.

Кажется, будто во Флоренціи вдругъ выросли новыя тѣла. Римъ всегда имѣлъ эти полныя, тяжеловѣсныя фигуры, но въ Тосканѣ онѣ, очевидно, встрѣчались рѣже; во всякомъ случаѣ, художники ведутъ себя такъ, какъ если бы они въ кватрочентистской Флоренціи никогда не видали такихъ моделей, которыя позднѣе даетъ, напримѣръ, Андреа дель Сарто въ своихъ флорентинкахъ. Вкусъ ранняго Возрожденія отдаетъ предпочтеніе неразвившимся формамъ, тонкому и подвижному. Угловатая грація и скачущая линія юношескаго возраста оказываютъ болѣе чарующее впечатлѣніе, чѣмъ полнота женственности и зрѣлая мужская фигура. Дѣвочки-ангелы Боттичелли и Филиппино, съ ихъ заостренными членами и сухими руками, представляютъ идеалъ юношеской красоты, но даже въ танцующихъ граціяхъ Боттичелли, которыя воплощаютъ болѣе зрѣлый возрастъ, эта сухость не смягчена. Шестнадцатое столѣтіе мыслитъ здѣсь иначе. Уже ангелы Леонардо болѣе мягки, а какъ не похожа Галатея Рафаэля или Ева Микеланджело на фигуру Венеры поздняго кватроченто. Шея, которая прежде была длинной и стройной и сидѣла въ видѣ опрокинутой воронки на покатыхъ плечахъ, становится круглой и короткой, плечи широкими и сильными. Все, вытянутое въ длину, исчезаетъ. Всѣ члены получаютъ полную, мощную форму. Отъ красоты снова требуется округлость торса и широкія бедра античнаго идеала, а глазъ жаждетъ большихъ связныхъ плоскостей. Давиду Верроккіо въ XVI вѣкѣ соотвѣтствуетъ Персей Бенвенуто Челлини. Худощавый мальчикъ съ угловатыми членами

[1]) Онъ еще встрѣчается въ группѣ Крещенія Христа у А. Сансовино (начатой въ 1502 г.) но уже видоизмѣненъ.



АЛЛЕГОРІЯ.
Брондзино.

не кажется болѣе красивымъ, и если художникъ теперь изображаетъ отроческую фигуру, то онъ придаетъ ей округленность и полноту. Рафаэлевская фигура проповѣдующаго отрока Іоанна (въ Трибунѣ) поучительный примѣръ, какъ художникъ, идущій дальше природы, примѣшиваетъ къ тѣлу отрока мужскія формы (ср. табл. LVI).

Прекрасное тѣло ясно въ своей артикуляціи. Чинквеченто обладаетъ чувствомъ структивности и потребностью выразить строеніе тѣла такъ, что всѣ соблазны частностей не могутъ имѣть при этомъ никакого значенія. Здѣсь идеализація рано и властно вступаетъ въ свои права, и параллель между нагой моделью Лоренцо ди Креди (Уффици; см. табл. LXVII [1]) и идеальной фигурой Франчабиджо (или вѣрнѣе Андреа дель Бресчанино) въ галлереѣ Боргезе (см. табл. LXVII) можетъ быть поучительна во многихъ отношеніяхъ.

Головы становятся широкими и крупными; подчеркиваются горизонтальныя линіи. Нравится твердый подбородокъ, полныя щеки; ротъ также не долженъ быть изящнымъ и маленькимъ. Если нѣкогда женщины считали наивысшей красотой возможность показать чистый, высокій лобъ (la fronte superba, какъ говоритъ Полиціанъ) и даже вырывали для этого спереди волосы на головѣ [2]), то низкій лобъ кажется чинквеченто болѣе достойной формой, ибо теперь чувствуютъ, что онъ придаетъ лицу больше спокойствія. Въ бровяхъ ищутъ также болѣе плоской и тихой линіи. Уже нигдѣ не встрѣчаются высокія дуги, которыя мы видѣли на дѣвическихъ бюстахъ Дезидеріо, гдѣ на смѣющихся удивленныхъ лицахъ такъ высоко подняты брови, что хочется процитировать стихъ Полиціана: всѣ онѣ показывали

nel volto meraviglia
con fronte crespa e rilevate ciglia (Giostra).

Дерзко поднятые вверхъ носики, также находившіе прежде себѣ поклонниковъ, теперь уже не въ модѣ, и портретистъ изо всѣхъ силъ старался бы сгладить вздернутую линію и придать носу прямую и спокойную форму. То, что мы называемъ теперь благороднымъ носомъ и что считаемъ за таковой въ старинныхъ произведеніяхъ искусства, является понятіемъ, снова всплывшимъ только вмѣстѣ съ классической эпохой.

Прекрасно то, что производитъ впечатлѣніе спокойнаго и властнаго, и, быть-можетъ, понятіе „правильной красоты" возникло именно тогда, ибо оно стоитъ въ связи съ эпохой. Подъ нимъ подразумѣвается не только симметричное соотвѣтствіе двухъ половинъ лица, но ясная обозримость, логичное соотношеніе величины различныхъ формъ лица, что съ трудомъ улавливается въ частностяхъ, но тотчасъ ясно выступаетъ въ

1) Рисунокъ головы этой фигуры находится, замѣчу кстати, въ Альбертинѣ. Опубликованъ въ „Handzeichnungen alter Meister", III, 327.

2) См. замѣчанія къ леонардовской Монѣ Лизѣ, стр. 29.

общей связи цѣльнаго впечатлѣнія. Портретисты заботятся о томъ, чтобы эта правильность выступала на видъ, и во второмъ поколѣніи чинквеченто требованія еще повышаются. Что за правильныя, выглаженныя лица даетъ Бронзино въ своихъ, всѣми признанныхъ, превосходныхъ портретахъ.

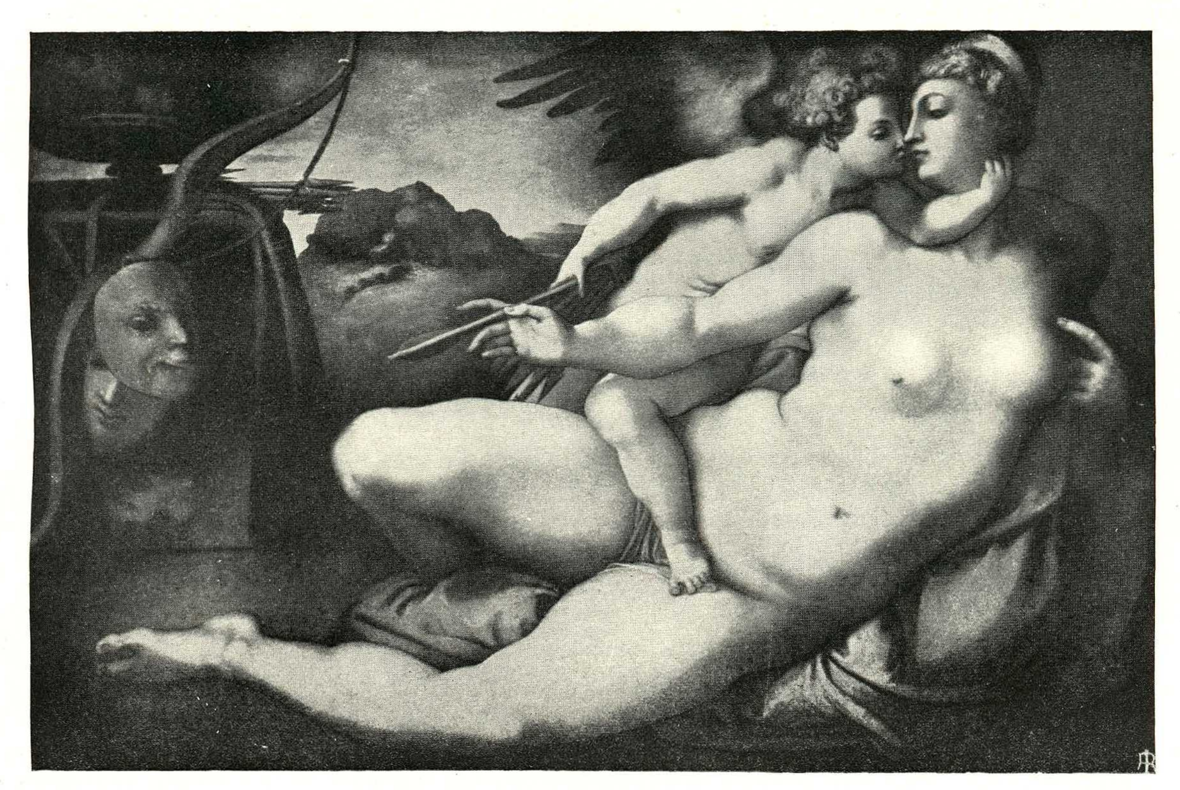
Больше словъ говорятъ здѣсь картины, поэтому противопоставимъ, въ видѣ хорошихъ параллелей, Симонетту Пьеро ди Козимо (см. табл. XII) и, такъ называемую, Витторію Колонна Микеланджело (см. табл. LXVIII) [1]), два идеальныхъ типа, содержащіе въ сжатой формѣ черты, нравящіяся двумъ эпохамъ.

Флорентинскимъ дѣвическимъ бюстамъ XV столѣтія вообще нельзя было бы противопоставить подобной же серіи изъ XVI-го. Галлерея красавицъ чинквеченто полна одними лишь зрѣлыми женскими типами — Donna Velata, Доротея въ Берлинѣ, Форнарина въ Трибунѣ, великолѣпныя женщины Андреа дель Сарто въ Мадридѣ и Виндзорѣ и т. д. Вкусъ обратился въ сторону женщины въ полномъ расцвѣтѣ.

3.

Въ изображеніи волосъ шаловливый духъ XV столѣтія далъ волю всѣмъ своимъ причудамъ. Художники писали великолѣпныя прически съ безконечно богатымъ сплетеніемъ прядей и косъ различныхъ величинъ, съ вкрапленными драгоцѣнными камнями и вплетенными жемчужными нитями. Правда, слѣдуетъ различать эти разукрашенные фантазіей головные уборы отъ тѣхъ, которые тогда носили въ дѣйствительности; но и послѣднія достаточно капризны. Чувствуется стремленіе къ раздѣленію и расчлененію, къ изящной формѣ деталей, въ противоположность позднѣйшему вкусу, который охотно связываетъ волосы въ одну массу, потому что ищетъ простой формы и не размѣщаетъ въ видѣ украшенія драгоцѣнные камни отдѣльными точками, но преподноситъ ихъ только собранными въ спокойную форму. Распущенное, развѣвающееся больше не нравится, его замѣняетъ прочное, связанное. Свободные волнистые локоны (которые всюду встрѣчаются у Гирландайо и его современниковъ), ниспадающіе на щеки и закрывающіе уши, скоро исчезаютъ, какъ мотивъ, служащій исключительно интересамъ миловидности и мѣшающій, кромѣ того, ясности явленія: важное мѣсто прикрѣпленія уха должно оставаться открытымъ. Волосы со лба скромно зачесываются на виски, ибо они должны производить впечатлѣніе рамки; кватроченто же не имѣло никакого чувства именно для этого и безгранично расширяло лобъ, не справляясь съ его естественными предѣлами.

[1]) Несомнѣнно, Морелли вполнѣ правъ, отрицая авторство Микеланджело, но для нашей цѣли это не имѣетъ значенія.



ВЕНЕРА и АМУРЪ (День).
Вазари.

ЛЕЖАЩАЯ ВЕНЕРА.
Пьеро ди Козимо.

Помѣщая затѣмъ на высшей точкѣ головы какую-нибудь драгоцѣнность, этотъ старый стиль еще разъ охотно подчеркиваетъ вертикальную тенденцію, тогда какъ широкое чинквеченто любитъ заканчивать большой горизонтальной линіей.

Перемѣна стиля идетъ такимъ образомъ и дальше. Длинная стройная шея красавицы кватроченто, которая должна казаться вполнѣ свободной и подвижной, требовала иного украшенія, чѣмъ массивныя формы XVI вѣка. Теперь больше не шалятъ отдѣльными, прикрѣпленными за ниточку камнями, но возлагаютъ крупную цѣпь, и тѣсно охватывающее легкое ожерелье становится висящимъ и тяжелымъ.

Однимъ словомъ, и въ прическѣ стремятся къ уравновѣшенному и соразмѣренному, и фантазирующая шаловливость XV в. направляется въ русло скромности и простоты. Раздаются голоса, отдающіе предпочтеніе естественнымъ, неприбраннымъ волосамъ такъ же, какъ естественному цвѣту лица (palidetta col suo color nativo) передъ набѣленнымъ и нарумяненнымъ (причемъ женщины должны накладывать румяна только утромъ при совершеніи туалета). Такъ разсуждаетъ графъ Кастильоне, и это—заслуживающая вниманія реакція противъ пестроты и искусственности модъ поздняго кватроченто.

Относительно прически мужчинъ можно только упомянуть, что растрепанные ранѣе волосы теперь собраны, и имъ приданы болѣе спокойныя очертанія. Нельзя объяснять случайностью слегка развѣвающіеся, какъ бы отъ дуновенія вѣтра, волосы на портретахъ Креди и Перуджино: того требовалъ жеманный стиль. Картины же XVI столѣтія всюду показываютъ массы собранными и успокоенными.

Въ XVI вѣкѣ также охотно допускаютъ бороду: она усиливаетъ впечатлѣніе солидности, достоинства. Кастильоне предоставляетъ каждому носить ее, какъ заблагоразсудится; самъ онъ далъ Рафаэлю нарисовать себя съ окладистой бородой.

Еще яснѣе и громче высказывается новая воля въ костюмѣ. Одежда — непосредственное выраженіе того, какъ понимается тѣло, и какъ оно приводится въ движеніе. Чинквеченто необходимо должно было придти къ тяжелымъ, мягкимъ тканямъ, къ широкимъ, висячимъ рукавамъ и величественнымъ шлейфамъ. Обратимъ вниманіе на женщинъ въ Рожденіи Маріи у Андреа дель Сарто 1514 г.; относительно этой картины Вазари утверждаетъ, что здѣсь изображены тогдашніе современные костюмы.

Мы не задаемся цѣлью прослѣдить всѣ мотивы въ ихъ деталяхъ; важно общее требованіе полнаго, тяжеловѣснаго въ одѣяніи тѣла, выработка широкой линіи. Подчеркиваніе всего висящаго и волочащагося, всего, что замедляетъ движеніе. Пятнадцатое столѣтіе, наоборотъ, подчеркивало все отрывочное: тѣсно-прилегающіе короткіе рукава, которые оставляютъ свободной руку. Его интересовали не вздымающіяся массы,

но изящество мелочей: нѣсколько ленточекъ и бантиковъ на обшлагѣ, а затѣмъ лишь узкія каймы и сухіе швы. Чинквеченто требуетъ тяжелаго, обильнаго и шуршащаго: оно не интересуется сложностью покроя и отдѣльными мелкими мотивами. Затканныя цвѣтами матеріи исчезаютъ передъ мощными, глубокими складками одежды. Костюмъ сообразуется съ разсчетомъ, имѣющимъ въ виду контрастъ плоскостей. Изображаютъ лишь то, что производитъ впечатлѣніе всей своей совокупностью, не то, что становится замѣтнымъ только при ближайшемъ разсмотрѣніи. У грацій Боттичелли грудь покрыта сѣточкой: это архаическія тонкости, которыя такъ же непонятны новому поколѣнію, какъ забава съ развѣвающимися ленточками, бантиками и тому подобными деликатными вещами. Ищутъ новыхъ осязательныхъ ощущеній: не легкаго прикосновенія заостренными пальцами, а широкаго, крѣпкаго схватыванія.

4.

Съ этого исходнаго пункта слѣдуетъ также бросить взглядъ на архитектуру и ея преобразованіе въ XVI столѣтіи. Вѣдь и она, подобно одеждѣ, отраженіе, отбрасываемое человѣкомъ и его тѣломъ. Въ сооружаемыхъ помѣщеніяхъ, въ строеніи потолка и стѣны такъ же точно, какъ въ трактовкѣ человѣческаго тѣла, его одежды и движенія, извѣстная эпоха высказываетъ, чѣмъ бы она хотѣла быть, и гдѣ она ищетъ свои цѣнности и идеалы. Чинквеченто обладаетъ особенно сильнымъ чувствомъ соотношенія между человѣкомъ и архитектурой, обостреннымъ пониманіемъ резонанса прекраснаго зданія. Оно почти не можетъ представить себѣ живого человѣка безъ архитектонической оправы и фундамента.

Поэтому и архитектура также становится вѣской и строгой. Она сдерживаетъ радостную подвижность ранняго Возрожденія и обращаетъ ее въ размѣренный шагъ. Масса веселыхъ декоративныхъ деталей, широко раскинувшіяся арки, стройныя колонны исчезаютъ, и на ихъ мѣстѣ появляются тяжелыя, выдержанныя формы, полныя достоинства и пропорціи, и воцаряется строгая простота. Требуются обширныя залы, гулко звучащіе шаги. Интересны однѣ лишь крупныя функціи, мелкая же игра отклоняется, и торжественность впечатлѣнія можетъ, повидимому, мириться только съ высочайшей закономѣрностью.

У Гирландайо мы находимъ достаточно свѣдѣній относительно внутренняго убранства флорентійскихъ домовъ въ концѣ XV вѣка. Комната родильницы въ Рожденіи Іоанна, вѣроятно, довольно точно воспроизводила картину патриціанскаго дома, съ пилястрами по угламъ, идущими по верху балками, украшеннымъ кассетами потолкомъ, съ позолоченными шляпками гвоздей, и пестрымъ ковромъ, несимметрично висящимъ на стѣнѣ; прибавимъ сюда еще всякую утварь, разставленную для укра-

КРЕЩЕНІЕ ХРИСТА.
Верроккіо.

ТОВІЙ СЪ АНГЕЛОМЪ.
Верроккіо.

шенія и пользованія безъ всякой закономѣрности: красивое должно было оставаться красивымъ на всякомъ мѣстѣ.

Сравнительно съ этимъ покои чинквеченто кажутся пустыми и холодными. Строгость внѣшней архитектуры повторяется также и внутри; нѣтъ стремленія воздѣйствовать деталями, нѣтъ живописныхъ уголковъ. Все архитектонически стилизовано, и не только по формѣ, но и въ отдѣлкѣ. Полный отказъ отъ красочности. Такова комната въ Рожденіи Маріи (1514 г.) у Андреа дель Сарто.

Монохромія водворяется въ связи съ повысившимся требованіемъ значительности явленія. Вмѣсто болтливой пестроты хотятъ сдерживающей краски, нейтральнаго тона, который не бросается въ глаза. Дворянину, говоритъ графъ Кастильоне, приличествуетъ носить въ обыденной жизни скромные темные цвѣта. Только ломбардцы одѣваются пестро и напутанно; если бы кто вздумалъ такъ разодѣться въ средней Италіи, то его сочли бы сумасшедшимъ [1]). Исчезаютъ пестрые ковры, цвѣтные полосатые платки на бедрахъ и восточныя шали; пристрастіе къ нимъ кажется теперь дѣтскимъ.

Аристократическая архитектура точно также избѣгаетъ краски. Послѣдняя совершенно исчезаетъ съ фасадовъ и испытываетъ сильное ограниченіе во внутреннихъ покояхъ. Воззрѣніе, гласящее, что все благородное необходимо должно быть безцвѣтнымъ, долго сохраняло свою силу, много старинныхъ памятниковъ пострадало благодаря этому, и мы лишь изъ относительно небольшого числа остатковъ въ состояніи возстановить себѣ картину кватроченто. Архитектоническіе фоны Гоццоли или Гирландайо, напротивъ, въ этомъ случаѣ достаточно говорятъ намъ, хотя и ихъ въ частностяхъ не слѣдуетъ принимать буквально. Гирландайо почти ненасытенъ въ своей жаждѣ пестроты: голубые фризы, желтыя каннелюры пилястровъ, пестрые мраморы, и все же Вазари восхваляетъ его, какъ упростителя, поскольку онъ покончилъ съ разукрашиваніемъ картинъ золотомъ [2]).

То же самое слѣдуетъ сказать и относительно пластики. Уже выше (стр. 54) мы указали на важный примѣръ полихроміи кватроченто—гробницу Антоніо Росселлино въ Санъ Миніато; другимъ примѣромъ можетъ служить гробница Марзупини въ Санта-Кроче, которая, впрочемъ, лишена всякаго стиля. Внимательно приглядываясь, находишь всюду остатки красокъ, и наша эпоха, которая такъ усиленно занимается реставраціей,

---

1) Отсюда оставался лишь шагъ до испанскаго костюма. Пристрастіе къ испанскому характеру—grave e riposato—впрочемъ достаточно часто обнаруживается и у Кастильоне. Онъ находитъ, что испанцы гораздо болѣе родственны итальянцамъ, чѣмъ французы съ ихъ измѣнчивымъ темпераментомъ.

2) У умбрійцевъ золото держалось еще болѣе упорно, чѣмъ у флорентинцевъ. Интересно наблюдать его постепенное исчезновеніе на ватиканскихъ работахъ Рафаэля.

могла бы имѣть передъ собой прекрасную задачу, если бы захотѣла заняться также и этими отверженными памятниками и заставить ихъ снова засвѣтиться прежними радостными красками. Для достиженія красочнаго впечатлѣнія не требуется много краски. Достаточно одного лишь золота въ нѣсколькихъ мѣстахъ, чтобы заставить бѣлый камень не казаться безцвѣтнымъ и не противорѣчить остальному расцвѣченному красками міру. Такъ поступили Антоніо Росселино со своимъ рельефомъ Мадонны въ Барджелло и Бенедетто да Майано съ фигурой Іоанна. Не толстымъ слоемъ позолоты, а нѣсколькими штрихами въ волосахъ, въ звѣриной шкурѣ придается цвѣтной оттѣнокъ. Золото очень естественно сочетается съ бронзой, и встрѣчаются особенно красивыя комбинаціи бронзы и мрамора съ золотомъ, какова, напримѣръ, гробница епископа Фоскари въ С. Марія дель Пополо въ Римѣ, гдѣ чугунная фигура умершаго покоится на мраморной подушкѣ съ золотыми украшеніями.

Микеланджело съ самаго начала порвалъ съ красками, и тотчасъ же по всей линіи начинаетъ воцаряться монохромія. Даже глина, которая такъ сильно напрашивается на раскрашиваніе, становится безцвѣтной, чему великій примѣръ—Бегарелли.

Я не подписался бы подъ часто повторяемымъ сужденіемъ, будто современное отсутствіе красокъ въ пластикѣ происходитъ отъ заносчиваго стремленія подражать античнымъ статуямъ. Отреченіе отъ пестроты было рѣшеннымъ дѣломъ, прежде чѣмъ какой-либо археологическій пуристъ могъ натолкнуться на эту идею, и вообще подобныя капитальныя перемѣны вкуса обыкновенно обусловливаются не историческими соображеніями. Возрожденіе видѣло антиковъ цвѣтными до тѣхъ поръ, пока оно само было цвѣтнымъ, и тогда изображало полихромно на своихъ картинахъ всѣ античные памятники; съ того же момента, когда потребность въ краскахъ исчезла, оно стало видѣть антиковъ бѣлыми, и съ нашей стороны будетъ ошибочно утверждать, что въ данномъ отношеніи толчокъ исходилъ отъ античности.

5.

Всякое поколѣніе видитъ кругомъ то, что однородно съ нимъ. Разумѣется, XV столѣтіе должно было почерпнуть изъ внѣшняго міра совершенно иныя эстетическія цѣнности, чѣмъ XVI вѣкъ, такъ какъ и органы его воспріятія были совершенно иными. Въ „Giostra" Полиціана, тамъ, гдѣ онъ описываетъ садъ Венеры, мы можемъ найти сконцентрированное выраженіе кватрочентистскаго ощущенія красоты. Онъ говоритъ о прозрачныхъ рощахъ, о водоемахъ, полныхъ свѣтлой воды, онъ перечисляетъ много красивыхъ красокъ, цвѣтовъ, переходитъ отъ одного цвѣтка къ другому и описываетъ цѣлый длинный рядъ ихъ, не боясь утомить чи-

КРЕЩЕНІЕ ХРИСТА.
А. Сансовино.

тателя (или слушателя). И съ какимъ чувствомъ утонченности говоритъ онъ о маленькой зеленой лужайкѣ

... scherzando tra fior lascive aurette
fan dolcemente tremolar l'erbette.

Такимъ образомъ, для художника лужайка, покрытая цвѣтами, была полна маленькими живыми существами, и ихъ миніатюрныя ощущенія бытія онъ переживалъ вмѣстѣ съ ними. О Леонардо разсказываютъ, что онъ однажды съ изумительнымъ искусствомъ нарисовалъ букетъ цвѣтовъ въ стаканѣ съ водой [1]). Я называю лишь этотъ одинъ случай, какъ примѣръ многихъ художественныхъ попытокъ эпохи. Съ новымъ, тонкимъ пониманіемъ, воспитаннымъ на картинахъ нидерландскихъ кватрочентистовъ, наблюдали тогда отблески и отраженія на драгоцѣнныхъ камняхъ, вишняхъ и металлической посудѣ. Въ особо жеманныхъ картинахъ Іоанну Крестителю даютъ въ руки стеклянный посохъ-крестъ съ мѣдными кольцами. Глянцевитые листья, блистающее тѣло, свѣтлыя облачка на голубомъ небѣ,—вотъ на чемъ изощряются художники, и всюду главное вниманіе обращено на возможно большій блескъ краски.

Шестнадцатое столѣтіе не знаетъ болѣе этихъ радостей. Пестрое сожительство другъ рядомъ съ другомъ красивыхъ красокъ должно уступить мѣсто густымъ тѣнямъ и потребности въ воздѣйствіи при помощи пространства. Леонардо насмѣхается надъ художниками, которые не желаютъ пожертвовать красотой краски ради моделировки. Онъ сравниваетъ ихъ съ ораторами, произносящими красивыя, но безсодержательныя слова [2]).

Трепетныя травки и отблескъ хрусталя уже не служатъ темами для живописи чинквеченто. Она не умѣетъ разсматривать вблизи; переживаются только крупныя дѣйствія, и воспринимаются только большія свѣтовыя явленія.

Но этимъ еще не все сказано. Интересъ къ міру ограничивается вообще все болѣе и болѣе человѣческой фигурой. Мы уже упоминали, что запрестольная картина и картина повѣствовательная ищутъ особыхъ эффектовъ и не хотятъ больше служить общему, чисто-зрительному наслажденію. Когда-то запрестольная картина служила мѣстомъ, куда сносилось все прекрасное, что можно было найти на землѣ, а въ повѣствовательной картинѣ художникъ дѣйствовалъ не только какъ разсказчикъ, но и какъ архитекторъ, пейзажистъ и изобразитель nature morte. Теперь эти интересы болѣе не уживаются вмѣстѣ. Даже тамъ, гдѣ художникъ не задается драматической цѣлью и не хочетъ вызвать

---

[1]) Vasari, III. 25. Это было на одномъ изъ изображеній Мадонны. Вентури цитируетъ это мѣсто примѣнительно къ тондо Лоренцо ди Креди въ галлереѣ Боргезе, № 433.

[2]) Книга о живописи: № 236 (95). Усиленіе воздѣйствія путемъ тѣней должно считаться также и въ архитектурѣ (и въ пластикѣ) мотивомъ, враждебнымъ красочности.

церковно-благоговѣйнаго впечатлѣнія, въ чисто-идиллическихъ сценахъ и безразличной жанровой картинѣ съ свѣтско-миѳологическимъ сюжетомъ, фигуральная красота поглощаетъ все или почти все. Кому изъ этихъ художниковъ могли бы мы приписать леонардовскій стаканъ съ цвѣтами? Когда Андреа дель Сарто даетъ что-либо подобное, то оно у него лишь поверхностно намѣчено, какъ-будто бы онъ остерегается замутить чистоту монументальнаго стиля [1]). И все же иногда у него можно найти красивый пейзажъ. Рафаэль, который какъ живописецъ—по крайней мѣрѣ, по потенціальной силѣ—былъ наиболѣе разностороненъ, мало даетъ именно въ этой области. Средства еще вездѣ на лицо, но неудержимо подготовляется окончательное обособленіе фигурной живописи, которая гордо не замѣчаетъ всего, что не есть фигура. Слѣдуетъ отмѣтить, что въ мастерскихъ Рафаэля для живописныхъ мелочей употреблялся уроженецъ сѣверной Италіи, Джованни да Удине. Позднѣе опять-таки ломбардецъ Караваджо вызвалъ въ Римѣ настоящую бурю именно стаканомъ съ цвѣтами, явившимся знаменіемъ новаго искусства.

Когда кватрочентистъ, въ родѣ Филиппино, изображаетъ Музыку (картина въ Берлинѣ; см. табл. XLII), молодую женщину, вѣнчающую лебедя Аполлона, въ то время, какъ вѣтеръ развѣваетъ ея покрывало веселыми колоратурами въ стилѣ кватроченто, то отъ картины съ ея путто и звѣрками, водой и листвой исходитъ очарованіе Беклиновской миѳологіи. Шестнадцатое столѣтіе взяло бы отсюда лишь статуарный мотивъ. Общее чувствованіе природы понижается; несомнѣнно, что это не послужило на пользу искусству. Зрѣлый Ренессансъ стоялъ на узкой полосѣ земли, и ему грозила близкая опасность истощенія.

Поворотъ къ пластикѣ совпадаетъ въ итальянскомъ искусствѣ съ приближеніемъ къ античной красотѣ; побудительнымъ мотивомъ съ обѣихъ сторонъ хотѣли разсматривать стремленіе къ подражанію, и думали, что міръ живописи былъ покинутъ ради пристрастія къ античнымъ статуямъ. Однако, не слѣдуетъ руководиться аналогіями изъ нашей исторической эпохи: если итальянское искусство въ своемъ полномъ расцвѣтѣ обнаруживаетъ новое тяготѣніе, то это могло быть только результатомъ его внутренняго развитія.

6.

Здѣсь слѣдуетъ въ общемъ итогѣ еще разъ повести рѣчь **объ отношеніи къ античности**. Общераспространенное мнѣніе сводится къ тому, что XV столѣтіе, правда, устремляло взоры на памятники антич-

[1]) Теперь возникаетъ различеніе монументальнаго и немонументальнаго; для мелкихъ кассонныхъ картинъ употребляются другія обозначенія со стороны стиля.

МАДОННА СЪ МЛАДЕНЦЕМЪ И АНГЕЛАМИ.
Филиппино Липпи.

наго міра, но затѣмъ, при созиданіи собственныхъ твореній, снова забывало чужое, тогда какъ XVI вѣкъ, одаренный менѣе сильной оригинальностью, не могъ отдѣлаться отъ произведеннаго на него впечатлѣнія. При этомъ молчаливо допускается та предпосылка, что и кватрочентисты и чинквечентисты видѣли античность совершенно одинаково. Но именно это предположеніе подлежитъ оспариванію. Если глазъ кватрочентиста видѣлъ въ природѣ иные моменты, чѣмъ глазъ чинквечентиста, то будетъ психологически послѣдовательно, что и при воспріятіи античности сознаніе подчеркивало не одинаковые факторы созерцаемой картины. Вѣдь мы видимъ всегда лишь то, что ищемъ, и необходимо долгое воспитаніе, которое нельзя предположить у художественно-продуктивной эпохи, чтобы преодолѣть этотъ наивный способъ зрѣнія, ибо отраженіе объекта на сѣтчатой оболочкѣ здѣсь не многому помогаетъ. Поэтому будетъ правильнѣе признать, что, при однородномъ стремленіи быть античными, XV и XVI столѣтія должны были придти къ различнымъ результатамъ, ибо каждое изъ нихъ иначе понимало античность, т.-е. по-своему искало въ ней свое отраженіе. Если же намъ чинквеченто кажется болѣе античнымъ, то это зависитъ отъ того, что оно внутренне болѣе уподобилось античности.

Это отношеніе можно яснѣе всего усмотрѣть въ архитектурѣ, гдѣ никто не сомнѣвается въ искреннемъ намѣреніи кватрочентистовъ снова возсоздать „доброе, старое зодчество", и гдѣ все же новыя творенія такъ мало похожи на старыя. Попытки XV вѣка заговорить языкомъ римскихъ формъ производятъ такое впечатлѣніе, какъ если бы античные образцы были ему знакомы только по наслышкѣ. Архитектора берутъ идею колонны, арки, карниза; однако, ихъ способъ формировать и сочетать эти части заставляетъ сомнѣваться въ томъ, что они видѣли римскія развалины. И все же они ихъ видѣли, восхищались ими и изучали ихъ, и были увѣрены, что и сами производятъ античное впечатлѣніе. Если въ фасадѣ Св. Марка въ Римѣ, копирующемъ аркады Колизея, въ главнѣйшемъ, въ распредѣленіи пропорцій, все вышло по-иному, т.-е. по-кватрочентистски, то произошло это не отъ желанія эмансипироваться отъ образца, а отъ убѣжденія, что можно строить и такимъ образомъ, и что такъ это будетъ тоже античнымъ. Заимствовали матеріальную часть системы формъ, но оставались вполнѣ самостоятельными въ ихъ переживаніи. Поучительнымъ примѣромъ можетъ послужить изслѣдованіе отношенія Возрожденія къ античнымъ тріумфальнымъ аркамъ, легко доступнымъ воспроизведенію и подражанію, какъ въ болѣе раннихъ, такъ и въ позднѣйшихъ формахъ тѣхъ стилей, въ которые онѣ вылились. Возрожденіе прошло мимо классической арки Тита и наткнулось на архаическіе способы выраженія, имѣющіе свои аналогіи въ августовскихъ сооруженіяхъ Римини и еще болѣе отдаленномъ времени,

и это повторялось до тѣхъ поръ, пока оно, по внутреннимъ причинамъ, само изъ себя не стало классическимъ [1]).

Такова же судьба античныхъ фигуръ. Съ полнѣйшей увѣренностью у этихъ восхваляемыхъ образцовъ брали лишь то, что понимали, т.-е. чѣмъ обладали сами, и можно смѣло сказать, что сокровищница античныхъ памятниковъ, заключавшая достаточно образцовъ зрѣлаго и перезрѣлаго искусства, не только не опредѣлила собой хода современнаго развитія стиля, но не способствовала даже преждевременной выгонкѣ плодовъ. Тамъ, гдѣ раннее Возрожденіе берется за античный мотивъ, оно не выпускаетъ его безъ самыхъ существенныхъ измѣненій. Оно поступаетъ съ античностью совершенно такъ же, какъ періоды съ сильно выраженнымъ стилемъ, въ родѣ барокко или рококо. Въ XVI же столѣтіи искусство поднялось на такую высоту, что непродолжительное время могло смотрѣть прямо въ глаза античности, и это было плодомъ собственнаго внутренняго развитія, а не слѣдствіемъ предварительнаго изученія остатковъ древности. Широкій потокъ итальянскаго искусства несся по своему собственному руслу, и чинквеченто должно было стать тѣмъ, чѣмъ оно было само и безъ помощи всякихъ античныхъ фигуръ. Прекрасная линія дается не Аполлономъ Бельведерскимъ, и классическое спокойствіе—не Ніобидами [2]).

Лишь постепенно пріучаешься видѣть античность у кватрочентистовъ; однако, присутствіе ея несомнѣнно. Когда, напримѣръ, Боттичелли изощряется въ изображеніи миѳологическихъ сюжетовъ, то онъ, конечно, хочетъ произвести впечатлѣніе античности. Какъ ни странно это намъ можетъ казаться, но своей Венерой на Раковинѣ и Оклеветаніемъ Апеллеса онъ думалъ дать то, что въ данномъ случаѣ далъ бы античный художникъ, а картина Примаверы съ богиней любви въ красномъ, затканномъ золотомъ, одѣяніи, съ танцующими граціями и разбрасывающей цвѣты Флорой, должна была означать композицію въ античномъ духѣ. Правда, Венера на раковинѣ лишь отдаленно напоминаетъ своихъ античныхъ сестеръ, и группа Боттичелліевскихъ грацій совершенно не похожа на грацій античности; однако, все же нѣтъ необходимости допускать намѣренное желаніе дать что-либо отличающееся: вѣдь Боттичелли поступалъ совершенно такъ же, какъ его современники и коллеги въ области архитектуры, воображавшіе, что они подражаютъ античности, когда созидаютъ свои аркады съ тонкими колоннами, воздушными распорами и богатымъ орнаментомъ [3]).

---

[1]) Ср. „Repertorium für Kunstwissenschaft", XVI, 1893: „Die antiken Triumphbögen; eine Studie zur Entwicklungsgeschichte der römischen Architektur und ihr Verhältnis zur Renaissance". (Вёльфлинъ).

[2]) Между прочимъ, флорентинскія Ніобиды еще не были извѣстны въ началѣ XVI вѣка.

[3]) Въ рельефѣ Верроккіо, изображающемъ сцену смерти одной изъ Торнабуони (съ гробницы въ S. Maria Novella, теперь въ Барджелло), передъ нами античная трактовка современной сцены. Античный прообразъ былъ указанъ Фридой Шотмюллеръ, „Rep.", XXV. 403.

ЖЕНЩИНА, НЕСУЩАЯ ВОДУ.
Рафаэль.

Если бы въ то время появился какой-нибудь Винкельманнъ и сталъ проповѣдывать о молчаливомъ величіи и благородномъ обликѣ античнаго искусства, то никто не уразумѣлъ бы этихъ понятій. Раннее кватроченто стояло гораздо ближе къ этому идеалу, но серьезныя попытки Николо д'Ареццо и Нанни ди Банко или даже Донателло позднѣе не возобновлялись. Теперь искали движенія, цѣнили все богатое и разукрашенное, чувство формы существенно видоизмѣнилось, но никто не думалъ, что благодаря этому онъ отступалъ отъ античности. Вѣдь именно античность давала высшіе прообразы движенія и развѣвающихся тканей, и вѣдь именно старинные памятники являлись неистощимой сокровищницей различныхъ родовъ украшенія утвари, одежды и зданій [1]). Для заднихъ плановъ не могли придумать ничего лучше античныхъ построекъ, и восхищеніе ими было такъ велико, что, напримѣръ, арка Константина въ Римѣ, гдѣ всякій ее имѣлъ передъ собой въ дѣйствительности, постоянно должна была фигурировать на фрескахъ и иногда даже дважды на одной и той же, правда, не такой, какова она была на дѣлѣ, но такой, какой ей слѣдовало бы быть—раскрашенной и пестро облицованной. Всюду, гдѣ задаются цѣлью изобразить античныя сцены, стремятся также къ фантастической, сказочной роскоши. При этомъ въ античномъ мірѣ выискиваютъ не серьезное, а веселое. Нравятся лежащіе въ травѣ обнаженные люди, слегка прикрытые пестрыми шарфами, которымъ даютъ имена Венеры и Марса. Нигдѣ нѣтъ ничего статуеобразнаго, ничего, напоминающаго мраморъ; никто не отказывается отъ цвѣтныхъ разнообразныхъ бездѣлушекъ, отъ сверкающаго тѣла и цвѣтущаго луга.

Еще не пробудилось чувство для воспріятія античной gravitas. Античныхъ поэтовъ читаютъ, но ударенія въ нихъ перемѣщаютъ. Паѳосъ Виргилія звучитъ безъ отвѣта, и не созрѣло еще пристрастіе къ гордымъ изреченіямъ, которыя врѣзались въ память позднѣйшихъ поколѣній, въ родѣ словъ умирающей Дидоны: „et magna mei sub terras ibit imago“. Намъ кажется возможнымъ это утверждать, глядя на иллюстраціи къ античнымъ поэмамъ, такъ какъ онѣ берутъ совершенно не тотъ тонъ, котораго мы ожидаемъ.

Какъ мало требовалось для того, чтобы произвести античное впечатлѣніе, видно изъ красиваго описанія пирующаго гуманиста Николо Николини у Веспасіано [2]). Столъ былъ покрытъ бѣлоснѣжной скатертью; на немъ стояли богатыя чаши и античные сосуды, а самъ гуманистъ пилъ только изъ хрустальнаго кубка. „A vederlo in tavola“, восклицаетъ восхищенный разсказчикъ, „cosi antico come era, era una gentilezza“. Вся кар-

---

[1]) Филиппино, по мнѣнію Вазари, первый привлекъ къ украшенію своихъ картинъ цѣлую массу античныхъ мотивовъ.

[2]) Цитировано у Я. Буркгардта въ „Kultur der Renaissance“ и недавно снова въ его „Beitragen“ (Die Sammler), стр. 332, примѣч.

тинка дана въ тонко архаичныхъ чертахъ и отлично согласуется съ представленіемъ, которое кватроченто имѣло объ античномъ характерѣ. Она была бы совершенно немыслима въ XVI вѣкѣ. Кто назвалъ бы это античнымъ, кто вообще заговорилъ бы такъ объ ѣдѣ?

Новыя понятія о человѣческомъ достоинствѣ и о человѣческой красотѣ сами собой поставили искусство въ новое отношеніе къ античному классицизму. Вкусъ разомъ опредѣляется, и вполнѣ понятно и послѣдовательно, что теперь и глазъ научается распознавать археологическую правильность въ воспроизведеніи античныхъ фигуръ. Фантастическая костюмировка исчезаетъ, Виргилій уже больше не восточный кудесникъ, а римскій поэтъ, и древнимъ богамъ возвращается присущій имъ обликъ.

Теперь начинаютъ видѣть античность таковой, какова она есть. Наивная забава прекращается. Но съ этого момента античность становится опасной, и соприкосновеніе съ ней должно оказаться гибельнымъ для слабыхъ, однажды вкусившихъ отъ древа познанія.

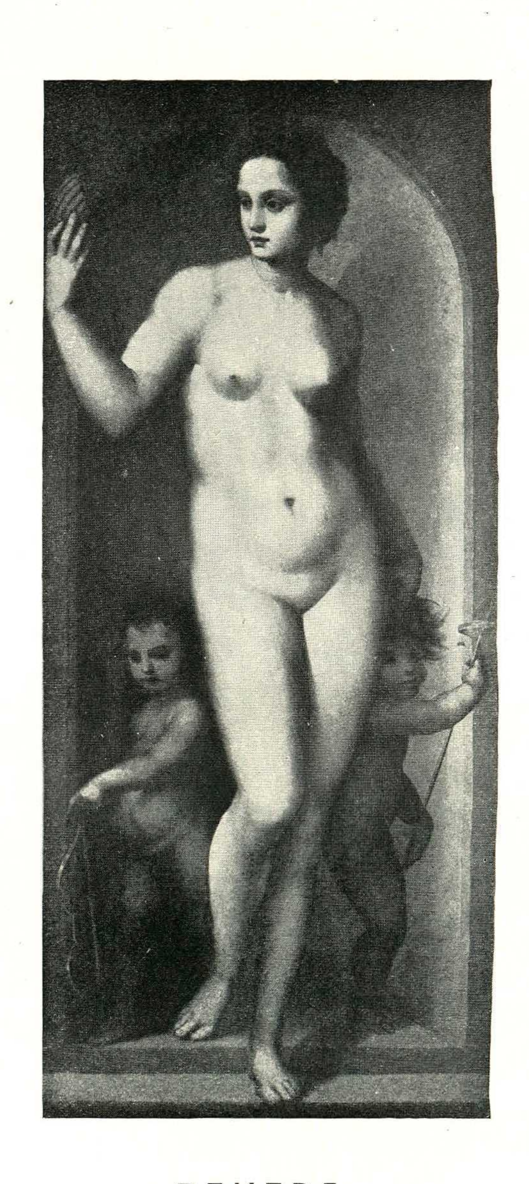
Парнасъ Рафаэля, сопоставленный съ Примаверой Боттичелли, весьма поучительнымъ образомъ показываетъ, какъ теперь приблизительно представляли себѣ античную сцену, а въ Аѳинской школѣ мы встрѣчаемъ статую Аполлона, которая, правда, кажется совершенно подлинной. И вопросъ здѣсь не въ томъ, копируетъ ли фигура какую-нибудь античную гемму или нѣтъ [1]). Удивительно то, что возникаетъ непосредственная мысль объ античномъ произведеніи. Впервые появляются теперь также изображенія античныхъ статуй, производящія правильное впечатлѣніе. Современное чувство линіи и массы развилось въ томъ направленіи, что люди стали снова понимать другъ друга черезъ пропасть многихъ столѣтій. Соприкасаются не только представленія о человѣческой красотѣ, но снова пробуждается пониманіе торжественности античнаго одѣянія (задатки котораго существовали уже однажды и въ эпоху ранняго кватроченто), и чувствуется важность античныхъ позъ, аристократизмъ сдержанныхъ жестовъ. Сцены изъ „Энеиды" на Quos-ego Марка Антона являются поучительной противоположностью иллюстрацій кватроченто. Эпоха пришла къ статуарному воспріятію, и склонность видѣть прежде всего пластическій мотивъ должна была окончательно расположить XVI столѣтіе къ тому, чтобы оно вполнѣ пропиталось античнымъ искусствомъ.

Тѣмъ не менѣе, ощущеніе всѣхъ великихъ мастеровъ осталось самостоятельнымъ, иначе они, конечно, и не были бы великими. Заимствованіе отдѣльныхъ мотивовъ, воодушевленіе тѣмъ или инымъ прообразомъ не служатъ еще доказательствами обратнаго. Можно справедливо указывать на античность, какъ на моментъ въ ходѣ развитія Микеланджело или Рафаэля, но это все же не болѣе какъ второстепенный моментъ.

---

1) Несомнѣнно правильны ссылки на Медицейскую гемму Марсія и Аполлона.

ВЕНЕРА.
Лоренцо ди Креди.



ВЕНЕРА.
Франчабиджо.

Пластикѣ болѣе, чѣмъ живописи, угрожала опасность утерять оригинальность: Сансовино въ самомъ началѣ столѣтія на пышныхъ гробницахъ Santa Maria del Popolo явилъ примѣръ далеко идущей антикизаціи и по сравненію съ болѣе старыми работами, въ родѣ гробницъ Поллайуоло въ Св. Петрѣ, его стиль кажется провозглашеніемъ нео-римскаго искусства; однако, уже одинъ Микеланджело въ достаточной мѣрѣ позаботился о томъ, чтобы искусство не зашло въ тупикъ подражательнаго античнаго классицизма. Такимъ образомъ, хотя въ обстановкѣ, окружающей Рафаэля, античность захватываетъ все больше мѣста, однако, наиболѣе великія его творенія возникли совершенно независимо отъ нея.

Замѣчательно, что архитектора никогда не занимались воспроизведеніемъ античныхъ построекъ. А вѣдь римскія руины должны были говорить убѣдительнѣе, чѣмъ когда-либо. Теперь понимаютъ ихъ простоту, потому что безудержное стремленіе къ разукрашиванію преодолѣно; теперь постигаютъ ихъ массу, ибо самостоятельно пришли къ аналогичнымъ пропорціямъ, и навострившійся глазъ сталъ требовать точности въ измѣреніяхъ. Охотно занимаются раскопками, и Рафаэль наполовину археологъ. Позади уже лежитъ извѣстный періодъ эволюціи, и въ античности различаются отдѣльные періоды [1]), но, несмотря на это прояснившееся сознаніе, столѣтіе, не заблуждаясь относительно себя самого, остается „современнымъ“, и, такимъ образомъ, изъ расцвѣта археологическихъ изслѣдованій выростаетъ барокко.

---

[1]) Ср. такъ называемый „Отчетъ Рафаэля“ о римскихъ раскопкахъ (помѣщенный, между прочимъ, у Guhl, „Künstlerbriefe“, I) и поразительное сужденіе Микеланджело относительно строительныхъ періодовъ Пантеона, въ которомъ онъ, поскольку я понимаю, совпадаетъ съ самыми современными изслѣдованіями (Vasari IV. 512, въ „Vita Sansovino“).

III. Новая художественная форма.

Въ этой послѣдней главѣ будетъ идти рѣчь о новой манерѣ изображенія вещей, то-есть о способѣ создавать картину изъ даннаго объекта, причемъ понятіе „художественной формы“ можетъ быть примѣнено ко всей области изобразительныхъ искусствъ.

Очевидно, что только-что описанное новое пониманіе тѣла и движенія должно было сказаться также въ формахъ изображенія, причемъ независимо отъ особенностей темы на первый планъ должны были выступить понятія спокойнаго, величаваго и важнаго. Но этимъ не исчерпываются моменты новой художественной формы; къ нимъ присоединяются еще и другіе, которые не могли развиться изъ предыдущихъ опредѣленій, моменты, лишенные чувственнаго тона, результаты одного лишь усовершенствованія чисто-зрительной воспріимчивости. Таковы собственно художественные принципы: выявленіе видимаго и упрощеніе явленія, съ одной стороны, и требованіе все болѣе содержательнаго зрительнаго комплекса—съ другой. Глазъ требуетъ бо̀льшаго, потому что его воспринимательная способность значительно повысилась, и въ то же время картина упрощается и точнѣе выявляется, такъ какъ предметы изображаются болѣе соотвѣтствующими зрительному впечатлѣнію. Сюда присоединяется еще третій моментъ: объединенное воспріятіе частей, способность охватывать разнообразное, какъ одно зрительное цѣлое, что стоитъ въ связи съ композиціей, гдѣ каждая часть цѣлаго ощущается какъ необходимая на своемъ мѣстѣ.

Объ этихъ вопросахъ можно говорить или очень подробно, или очень кратко, т.-е. въ простыхъ заголовкахъ; середина скорѣе утомитъ читателя, чѣмъ что-либо выяснитъ ему. Я избралъ краткое изложеніе, такъ какъ только оно одно умѣстно въ рамкахъ этой книги. Если поэтому настоящая глава покажется малозначащей, то да позволено будетъ автору замѣтить, что она, тѣмъ не менѣе, не была имъ быстро написана, и что вообще легче собирать разбѣжавшуюся ртуть, чѣмъ различные моменты,

конструирующіе понятіе зрѣлаго и богатаго стиля. Новизна попытки можетъ, по крайней мѣрѣ, отчасти, послужить извиненіемъ въ томъ случаѣ, если окажется, что этотъ отдѣлъ въ значительной степени лишенъ тѣхъ качествъ, которыя характеризуютъ всякое легкое и пріятное чтеніе.

---

1. Успокоенность, просторъ, масса и величина.

Не только картины отдѣльнаго художника, но и картины цѣлаго поколѣнія въ ихъ совокупности обладаютъ собственной, опредѣленной пульсаціей. Совершенно независимо отъ содержанія линіи могутъ бѣжать торопливо и безпокойно, или течь медленно и размѣренно, заполненіе пространства—являться скученнымъ, или же просторнымъ и удобнымъ, моделировка—быть мелкой и неровной, или широкой и связной. Послѣ всего, что уже было сказано относительно новой красоты тѣла и движенія чинквеченто, естественно ожидать отъ картинъ постепеннаго успокоенія, большей массивности и большаго простора. Устанавливается новое отношеніе между пространствомъ и его заполненностью, композиціи становятся уравновѣшеннѣе, а въ линіяхъ и моделировкѣ ощущается тотъ духъ покоя, та сдержанность, которая составляетъ неотъемлемую принадлежность новой красоты.

1.

Противоположность становится очевидной, если сравнить, напримѣръ, юношеское произведеніе Микеланджело, тондо Мадонны съ книгой, и подобный же круглый рельефъ представителя стараго поколѣнія Антоніо Росселлино. (Ср. репродукціи на табл. XVI и табл. II). Съ одной стороны—мелькающее разнообразіе мелочей, съ другой—простой стиль большихъ плоскостей. Дѣло не только въ сокращеніи числа предметовъ, въ упрощеніи вещественной стороны (о чемъ уже была рѣчь), но и въ трактовкѣ плоскостей вообще. Когда Росселлино оживляетъ заднiй планъ своего скалистаго пейзажа дрожащей игрой свѣта и тѣни и украшаетъ поверхность неба кудрявыми облачками, то это лишь дальнѣйшее продолженіе его манеры моделировки головы и руки. Микеланджело ищетъ большихъ, связныхъ плоскостей уже въ самой человѣческой формѣ, и тѣмъ самымъ разрѣшается вопросъ объ его трактовкѣ всего остального. Для живописи дѣлается обязательнымъ тотъ же вкусъ, какъ и для пластики. И здѣсь постепенно замираетъ любовь къ причудливому, къ безчисленнымъ небольшимъ выпуклостямъ и углубленіямъ, является потребность спокойныхъ большихъ массъ свѣта и тѣни. Все исполняется „legato“.

Быть-можетъ, еще отчетливѣе перемѣна стиля сказывается въ трактовкѣ линіи. Рисунокъ кватроченто витіеватъ и торопливъ; рисоваль-

щикъ интересуется тамъ, главнымъ образомъ, подвижной формой. Онъ безсознательно преувеличиваетъ движенiе въ силуэтѣ, въ волосахъ, въ каждой отдѣльной формѣ. Ротъ, съ его припухлостью губъ, является особенно темой, которую кватроченто поняло совершенно своеобразно. Съ энергiей, почти напоминающей Дюрера, стремится Боттичелли или Верроккiо произвести впечатлѣнiе разрѣзомъ рта, дугой губъ, размахомъ окаймляющихъ линiй. Въ такомъ же смыслѣ можно назвать излюбленнымъ сюжетомъ XV столѣтiя богатый по формѣ, хрящеватый носъ. Съ какимъ интересомъ моделируются движенiя ноздрей! И врядъ ли мы найдемъ хотя бы одного портретиста изъ кватроченто, который отказалъ бы себѣ въ удовольствiи тщательно вылѣпить ноздри.

Этотъ стиль исчезаетъ въ новомъ столѣтiи. Чинквеченто несетъ съ собой успокоенное теченiе линiи. Та же самая модель рисовалась бы теперь совершенно иначе, потому что глазъ теперь смотрѣлъ по-иному. Кажется, что вообще пробудилось новое чувство линiи: за послѣдней снова признается право на жизнь и развитiе. Избѣгаютъ жесткихъ перекрещиванiй и рѣзкаго обрыванiя, надломленности и неглубоко захлеснутыхъ петель. Перуджино кладетъ этому начало, а Рафаэль продолжаетъ, проявляя никѣмъ не превзойденную тонкость ощущенiя. Но и остальнымъ художникамъ, совершенно инымъ по темпераменту, знакома красота величественнаго теченiя линiи и ритмическаго каданса. У Боттичелли мы еще можемъ встрѣтить острый локоть, рѣзко натыкающiйся на раму картины (Pieta, Мюнхенъ), теперь же линiи сообразуются другъ съ другомъ, онѣ взаимно приспособляются, и глазъ становится чувствительнымъ къ рѣжущимъ перекрещиванiямъ старой манеры.

2.

Общее требованiе простора должно было обусловить и въ живописи новое отношенiе фигуръ къ пространству. Пространство старыхъ картинъ стало казаться тѣснымъ. Фигуры стояли тамъ прямо у передняго края сцены, и это создавало извѣстное впечатлѣнiе тѣсноты, которое не сглаживалось просторными портиками и пейзажами, лежавшими позади. Даже сама Вечеря Леонардо грѣшитъ нѣкоторой кватрочентистской связанностью благодаря тому, что столъ выдвинутъ почти къ самой рампѣ. Нормальное соотношенiе создается въ портретахъ. Какъ не уютно въ той комнаткѣ, въ которую Лоренцо ди Креди помѣстилъ своего Верроккiо (Уффици), по сравненiю съ широкимъ и глубокимъ размахомъ портретовъ XVI вѣка. Новое поколѣнiе требовало воздуха и возможности дви-

[1]) Примѣромъ сочетанiя всѣхъ этихъ особенностей является извѣстный рисунокъ головы ангела Верроккiо въ Уффици (см. табл. VII). Голова почти буквально повторяется въ картинѣ архангеловъ Флорентинской Академiи.

ТАКЪ НАЗЫВ. ВИКТОРІЯ КОЛОННА.
Микеланджело.

гаться, чего оно достигало прежде всего увеличеніемъ отрѣза фигуръ. Колѣнныя изображенія являются изобрѣтеніемъ XVI вѣка. Но и тамъ, гдѣ дана лишь небольшая часть фигуры, теперь умѣютъ добиться впечатлѣнія простора. Какъ пріятно дѣйствуетъ Кастильоне, полный жизни среди четырехъ линій своей рамки!

Аналогичнымъ образомъ и фрески кватроченто производятъ обыкновенно впечатлѣніе тѣсноты и узости. Въ капеллѣ Николая V въ Ватиканѣ фрески Фьезоле выглядятъ сдавленными, а въ капеллѣ палаццо Медичи, гдѣ Гоццоли изобразилъ шествіе волхвовъ, зритель, несмотря на всю роскошь, не въ силахъ отдѣлаться отъ какого-то ощущенія неудобства. Даже о Тайной Вечерѣ Леонардо приходится сказать нѣчто подобное: мы ожидаемъ рамы или краевъ, которыхъ фреска никогда не имѣла, да и не могла имѣть.

Характерно то развитіе, которое Рафаэль проходитъ въ Станцахъ. Когда зритель въ Camera della Segnatura взглядываетъ отдѣльно на каждую изъ картинъ, то отношеніе къ стѣнѣ можетъ не казаться ему помѣхой; когда же онъ смотритъ одновременно на двѣ картины, сталкивающіяся въ углахъ, то ему тотчасъ же становится замѣтной бѣдность пространственнаго воспріятія предшествующей эпохи. Въ второй комнатѣ встрѣча угловъ уже иная, и форматъ картинъ вообще болѣе малъ, сравнительно съ даннымъ пространствомъ.

3.

Увеличеніе фигуръ въ предѣлахъ рамы не является противорѣчіемъ требованію простора [1]). Онѣ должны производить болѣе значительное впечатлѣніе своей массой, такъ какъ красоту теперь ищутъ въ передачѣ матеріальности формъ, въ ихъ массивности.

Излишняго пространства избѣгаютъ, ибо знаютъ что благодаря ему фигуры утрачиваютъ силу; но при всей ограниченности пространства художники обладаютъ средствами создать впечатлѣніе простора.

Симпатіи направляются въ сторону сконцентрированнаго, тяжелаго, тяготѣющаго. Горизонталь выигрываетъ въ значеніи. Абрисъ группъ понижается, и высокая пирамида преображается въ треугольникъ съ широкой линіей основанія. Рафаэлевскія композиціи Мадонны служатъ наилучшими примѣрами. Въ томъ же смыслѣ слѣдуетъ упомянуть о замкнутыхъ группахъ, составленныхъ изъ двухъ или трехъ стоящихъ фигуръ. Болѣе старыя картины кажутся жидкими и хрупкими въ своихъ группировкахъ, а въ цѣломъ разсѣянными и легкими, сравнительно съ массивной наполненностью новаго стиля.

---

1) Пластическая фигура въ нишѣ подвергается тѣмъ же самымъ измѣненіямъ.

4.

Неизбѣжнымъ слѣдствіемъ явилось, наконецъ, и общее увеличеніе абсолютнаго размѣра фигуръ. Фигуры, такъ сказать, растутъ у художниковъ подъ руками. Всѣмъ извѣстно, какъ Рафаэль въ Станцахъ беретъ постепенно все большій масштабъ. Андреа дель Сарто своей картиной Рожденія во дворѣ Аннунціаты превосходитъ себя самого и оказывается тотчасъ же снова превзойденнымъ Понтормо. Пристрастіе къ мощному было такъ велико, что противъ него не поднимало голоса даже пробудившееся теперь чувство единства. О станковыхъ картинахъ слѣдуетъ сказать то же самое: перемѣна замѣтна въ любой галлереѣ—тамъ, гдѣ начинается чинквеченто, тамъ начинаются и большія полотна, и большія тѣла. Дальше мы еще разъ будемъ говорить о томъ, какъ воспринимается отдѣльная картина въ архитектонической связи: ее разсматриваютъ не отдѣльно, не самое по себѣ, но вмѣстѣ со стѣной, для которой она предназначена, и, такимъ образомъ, живопись съ этой точки зрѣнія обязывалась къ увеличенію размѣровъ, даже если бы ея собственное желаніе и не влекло ее по этому направленію.

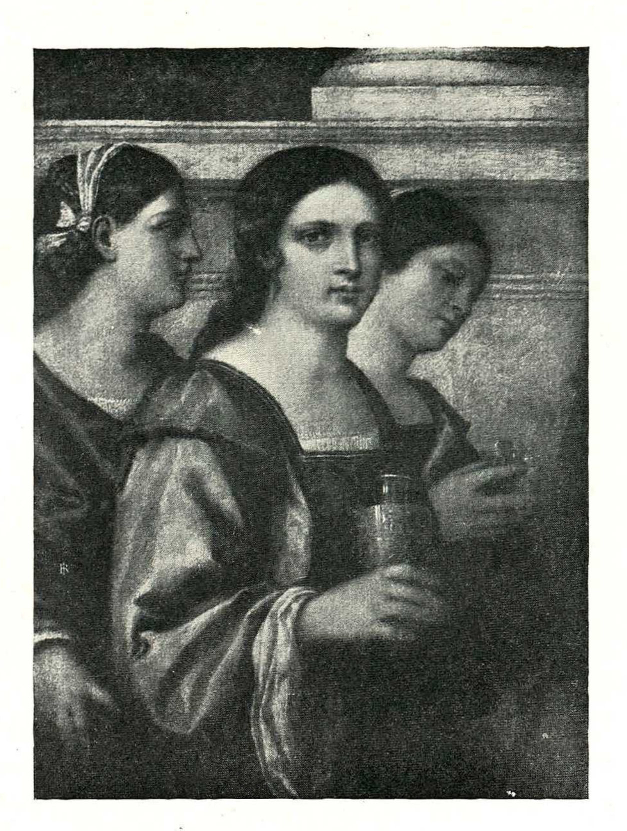
Приведенные здѣсь признаки стиля, главнымъ образомъ, касаются матеріальнаго характера; они соотвѣтствуютъ опредѣленному выраженію чувства. Но сюда же присоединяются, какъ было сказано, моменты формальнаго характера, которые не могутъ быть развиты изъ настроенія новаго поколѣнія. Произвести этотъ вычетъ съ математической точностью невозможно. Упрощеніе въ смыслѣ успокоенія наталкивается на упрощеніе, которое ставитъ себѣ цѣлью возможно совершеннѣйшее выясненіе картины, а стремленіе къ сконцентрированному и массивному встрѣчается съ мощно развитымъ желаніемъ постоянно увеличивать богатство явленій въ картинѣ, съ тѣмъ желаніемъ, которое создаетъ концентрированное строеніе группы и впервые вскрываетъ истинный смыслъ измѣренія въ глубину. Съ одной стороны, намѣреніе облегчить глазу воспріятіе, съ другой—намѣреніе сдѣлать картину возможно богаче по содержанію.

Сначала мы сведемъ вмѣстѣ то, что возможно подчинить понятію упрощенія и выясненія.

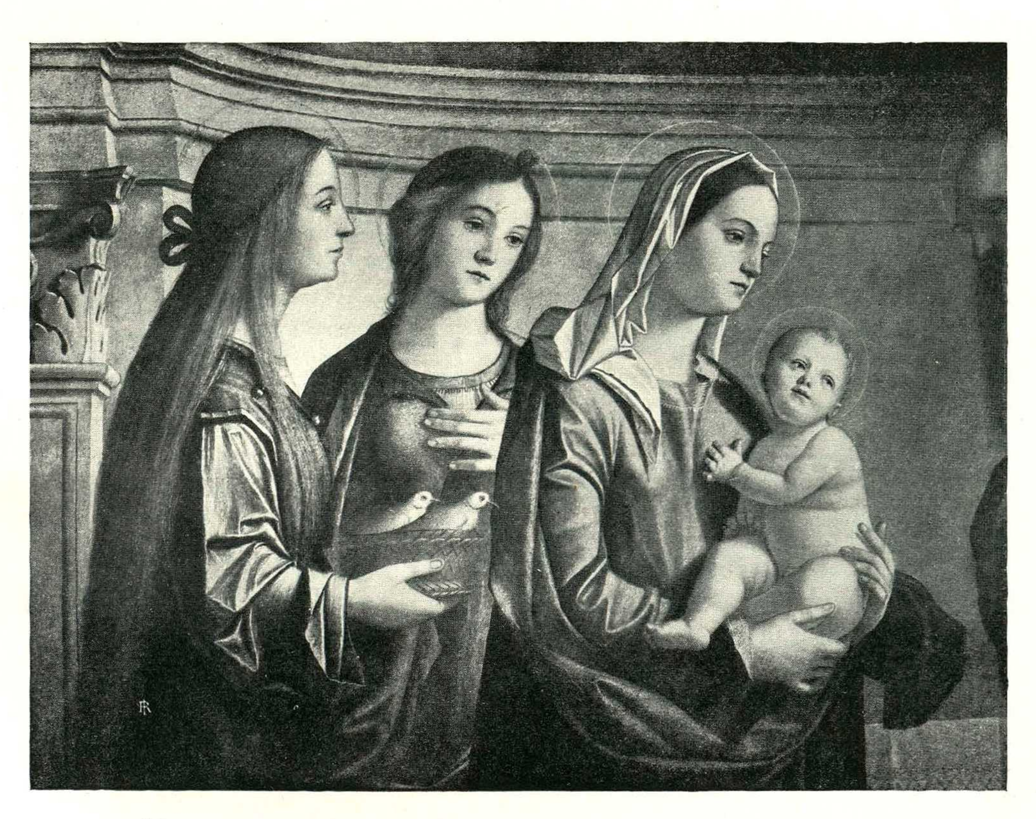
2. Упрощеніе и выясненіе.

1.

Классическое искусство возвращается назадъ къ элементарнымъ направленіямъ вертикальной и горизонтальной линіи и къ примитивнымъ поворотамъ чистаго фаса и профиля. Здѣсь оставалось открыть еще совершенно новые эффекты, потому что для кватроченто все простое проходило совершенно незамѣтнымъ. Въ своемъ стремленіи, во что бы



ТРИ СВЯТЫХЪ.
(Деталь).
Себастьяно дель Пьомбо.



Марія съ сопровождающими ее женщинами при Срѣтеніи Господнемъ.
(Деталь).
Карпаччо.

то ни стало, выразить движеніе, оно легко ускользнуло въ сторону отъ этихъ привычныхъ направленій и воззрѣній. И даже простодушно мыслящій художникъ, въ родѣ Перуджино, въ своей Pieta въ палаццо Питти, не даетъ ни одного чистаго профиля и ни одного чистаго положенія en face. Теперь же, когда овладѣли всей полнотой искусства, примитивное внезапно получило новую цѣнность. Это не значитъ, что художники стали архаичны, но они познали значеніе простого въ связи съ богатствомъ формы: появляется норма, и вся картина сдерживается ею. Леонардо выступилъ новаторомъ, обрамивъ участниковъ своей трапезы чистой вертикалью двухъ профилей; не отъ Гирландайо же могъ онъ этому научиться [1]). Микеланджело съ самаго начала высказывается за цѣнность простого, а у Рафаэля, по крайней мѣрѣ, среди картинъ лучшаго его періода, нѣтъ ни одной, гдѣ бы мы ни встрѣтили сознательнаго примѣненія простоты, создающей сильное, убѣдительное впечатлѣніе. Кто изъ художниковъ старшаго поколѣнія осмѣлился бы изобразить такимъ образомъ группу швейцарцевъ въ мессѣ Больсены? Три вертикали одна около другой! Именно эта простота и творитъ здѣсь чудеса. Такимъ же образомъ, въ лучшемъ изъ своихъ произведеній, въ Сикстинской Мадоннѣ, онъ съ необычайной силой примѣняетъ чистую вертикаль— этотъ примитивный элементъ—на ряду съ завершеннымъ искусствомъ. Безъ этого возвращенія къ элементарнымъ способамъ явленія архитектоника, подобная Фра Бартоломмеевской, была бы совершенно немыслима.

Если затѣмъ взять отдѣльную фигуру, напримѣръ, лежащаго Адама Микеланджело на потолкѣ сикстинской капеллы, который производитъ такое твердое и увѣренное впечатлѣніе, то придется сознаться, что это впечатлѣніе не было бы достигнуто, если бы грудь не была повернута прямо во всю свою ширину. Она выразительна, потому что ея нормальное положеніе для глаза выработано при очень сложныхъ условіяхъ. Благодаря этому дѣлается устойчивой и сама фигура: она пріобрѣтаетъ извѣстную необходимость.

Другимъ примѣромъ такого, невольно хочется сказать, тектоническаго пониманія является сидящая фигура проповѣдника Іоанна у Рафаэля (Трибуна). Легко было бы придать ему другой, болѣе пріятный (или болѣе живописный) поворотъ, но, когда онъ сидитъ такъ, обратившись къ намъ всей шириной груди, съ прямо поднятой головой, то не только ротъ проповѣдника, но и вся фигура взываетъ къ намъ изъ картины, и это впечатлѣніе не могло бы быть достигнуто инымъ способомъ.

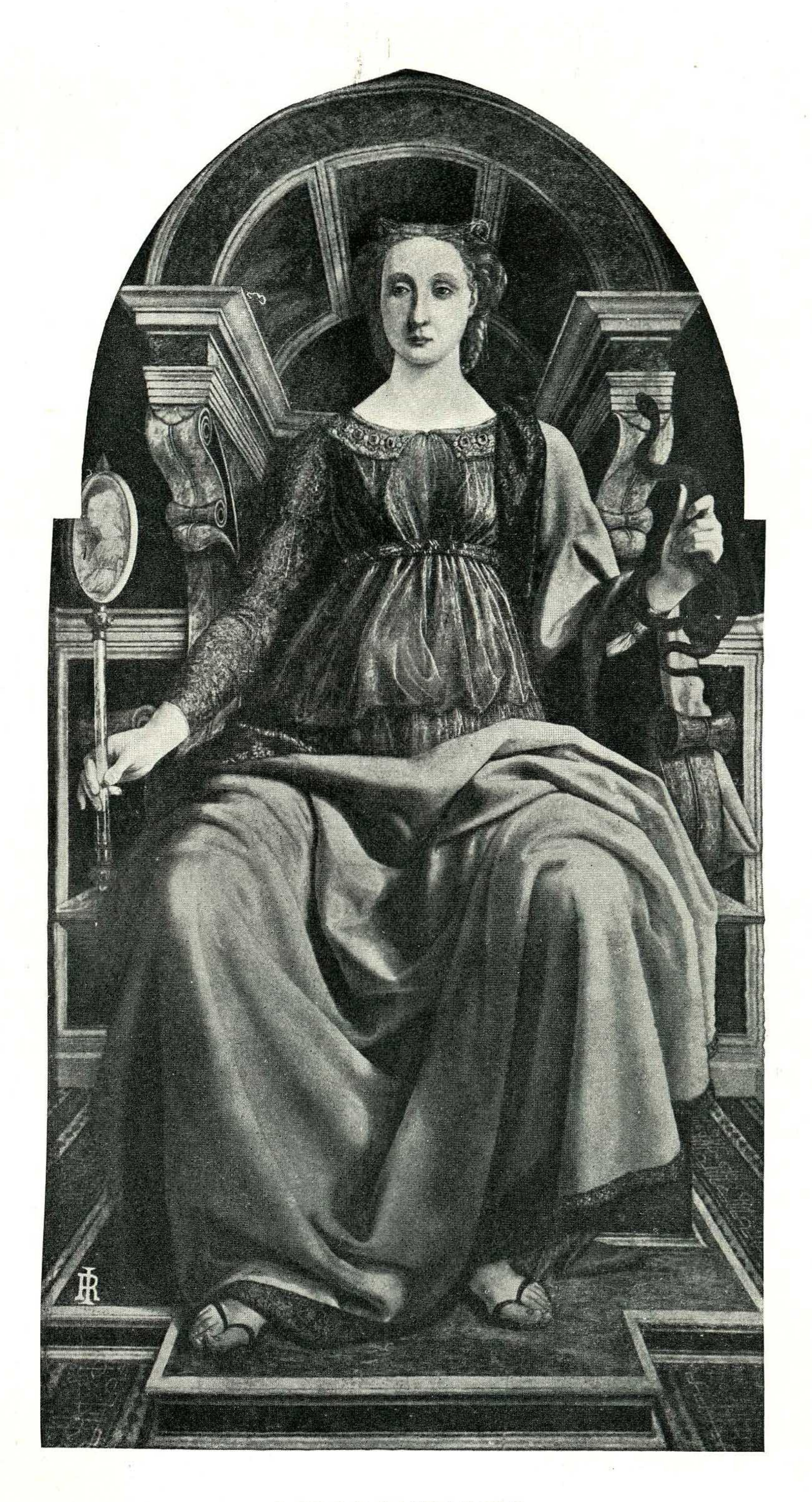
[1]) Портретныя головы на фрескахъ Торнабуони едва ли могутъ быть здѣсь упомянуты, такъ какъ въ послѣднемъ случаѣ дѣло идетъ не о формальномъ намѣреніи художника, а объ извѣстной, принятой въ обществѣ модѣ держаться. Объ этомъ свидѣтельствуютъ другія композиціи Гирландайо.

Что касается освѣщенія, то и здѣсь чинквеченто выискиваетъ простѣйшія схемы. Можно найти головы, которыя, будучи разсматриваемы en face, ровно раздѣлены линіей носа, т.-е. половина ихъ дана свѣтлой и половина темной, и этотъ родъ освѣщенія отлично сочетается съ наивысшей красотой. Таковы Дельфійская сивилла Микеланджело и идеальная голова юноши Андреа дель Сарто. Съ другой стороны, часто, когда свѣтъ падаетъ сверху, стараются сохранить симметричную затѣненность глазъ, что также производитъ очень ясное и спокойное впечатлѣніе. Примѣръ—Іоаннъ въ Pieta Бартоломмео или леонардовскій Іоаннъ Креститель въ Луврѣ. Но это отнюдь не значитъ, что всѣ чинквечентисты всегда практиковали такой способъ освѣщенія, или что они всегда примѣняли простѣйшія оси. Однако, наличность пониманія простоты несомнѣнна такъ же, какъ и особое примѣненіе этой простоты.

Въ одной ранней картинѣ Себастьяно въ церкви Санъ Кризостомо въ Венеціи съ лѣвой стороны стоятъ рядомъ три женскія фигуры святыхъ (ср. табл. LXIX). Я долженъ привести здѣсь эту группу, какъ особенно разительный примѣръ новаго способа расположенія, причемъ я буду говорить не о тѣлахъ, а объ однѣхъ лишь головахъ. Повидимому, подборъ весьма естественъ: профиль, руководящая голова въ три четверти и затѣмъ третья, уже не самостоятельная, подчиненная также въ смыслѣ освѣщенія, и склоненная внизъ,—единственный наклонъ рядомъ съ двумя вертикалями. Если затѣмъ просмотрѣть весь запасъ примѣровъ изъ кватроченто, приблизительно повторяющихъ то же расположеніе, то мы скоро убѣдимся, что простое отнюдь не являлось само собой разумѣющимся. Пониманіе простоты пробуждается снова лишь съ XVI столѣтіемъ, и еще въ непосредственной близости къ Себастьяно, въ 1510 г., Карпаччо могъ написать свое Срѣтеніе (Академія, Венеція; см. табл. LXIX), гдѣ почти въ совершенно старомъ стилѣ три одноцѣнныхъ женскихъ фигуры являются рядомъ, каждая съ нѣсколько инымъ поворотомъ, но безъ какой-либо существенной разницы, безъ опредѣленной нормы и безъ явнаго противоположенія.

2.

Возвращеніе къ элементарнымъ формамъ явленія не отдѣлимо отъ открытія композиціи, основанной на контрастѣ. Можно съ полнымъ правомъ говорить здѣсь объ открытіи, ибо ясное уразумѣніе того, что всѣ цѣнности являются лишь цѣнностями отношенія, что всякая величина или всякое направленіе пріобрѣтаютъ свое значеніе лишь въ отношеніи къ другимъ величинамъ и другимъ направленіямъ, не существовало раньше классической эпохи. Только теперь познали, что вертикальная необходима, потому что она даетъ норму, отступленія отъ которой ощущаются нами, и убѣдились, что во всемъ царствѣ видимыхъ вещей, до выразительныхъ движеній человѣка включительно, отдѣльный мотивъ можетъ проявить полную



ОСТОРОЖНОСТЬ.
Поллайуоло.

силу своего воздѣйствія лишь благодаря сочетанію съ противоположнымъ. Величественнымъ кажется то, что дается вмѣстѣ съ болѣе мелкимъ, будь то отдѣльная форма тѣла или цѣлая фигура; простымъ—то, что стоитъ рядомъ съ сложнымъ; спокойнымъ—то, что сопровождается чѣмъ-нибудь, охваченнымъ движеніемъ, и т. д.

Принципъ воздѣйствія въ силу контраста весьма важенъ для XVI вѣка. На немъ построены всѣ классическія композиціи, и его необходимое слѣдствіе—то, что въ каждомъ законченномъ произведеніи одинъ и тотъ же мотивъ долженъ встрѣчаться только одинъ разъ. На совершенствѣ и неповторяемости противоположностей основано впечатлѣніе такихъ чудесъ искусства, какъ сикстинская Мадонна. Картина, которую мы передъ всѣми другими готовы считать застрахованной отъ какого бы то ни было разсчета на эффектъ, вся насыщена сплошными контрастами, и, напримѣръ, относительно Св. Варвары (беремъ только одинъ случай) было рѣшено, что она, какъ фигура параллельная смотрящему вверхъ Сиксту, должна смотрѣть въ сторону, еще прежде, чѣмъ художникъ подумалъ о специальной мотивировкѣ этого движенія. Особенность Рафаэля лишь въ томъ, что зритель не видитъ отдѣльныхъ средствъ за общимъ впечатлѣніемъ, тогда какъ, напримѣръ, Андреа дель Сарто, въ свой поздній періодъ, съ первой минуты прямо-таки навязываетъ намъ свой разсчетъ на эффектъ контрастовъ, и это происходитъ отъ того, что они у него становятся простыми формулами безъ содержанія.

Этотъ принципъ примѣняется и въ психической области: слѣдуетъ изображать какой-либо аффектъ не рядомъ съ другимъ, однороднымъ, а рядомъ съ разнороднымъ ему. Pieta Фра Бартоломмео образецъ психической экономіи. Рафаэль примѣшиваетъ къ обществу своей Св. Цециліи, гдѣ все охвачено впечатлѣніемъ небесной музыки, вполнѣ равнодушную Магдалину, въ убѣжденіи, что лишь на этомъ нейтральномъ фонѣ для зрителя отчетливо вырисуется степень экстаза остальныхъ. У кватроченто, правда, нѣтъ недостатка въ равнодушныхъ статистахъ, но подобныя соображенія были ему чужды. Насколько дальше горизонта стараго искусства заходятъ, въ концѣ концовъ, такія, основанныя на контрастѣ, композиціи, какъ Иліодоръ или Преображеніе, уже не стоитъ и говорить.

3.

Проблема контрастовъ есть проблема повышенія интенсивности воздѣйствія картины. Но къ той же самой цѣли стремится и вся сумма усилій, направленныхъ на упрощеніе и выясненіе явленія. Все, что тогда совершалось въ области архитектуры—процессъ очищенія, исключенія всѣхъ частностей, не повышающихъ впечатлѣнія цѣлаго, выборъ немногихъ крупныхъ формъ, усиленіе пластики,—все это находитъ полнѣйшую аналогію и въ живописи.

Картины очищаются: большія руководящія линіи выступаютъ отчетливо. Старый способъ разсмотрѣнія по деталямъ, ощупываніе частностей, переходъ отъ одной части къ другой исчезаетъ, композиція должна дѣйствовать какъ цѣлое и быть ясной уже издали. Картины XVI вѣка обладаютъ повышенной степенью ясности. Воспріятіе облегчается до необычайности. Существенное тотчасъ же выступаетъ на видъ; основное и подчиненное ему второстепенное ясно выдѣляются, и глазъ тотчасъ же вводится въ опредѣленную колею. Вмѣсто всякихъ примѣровъ достаточно указать на композицію Иліодора. Сколько достойныхъ разсмотрѣнія и равномѣрно бросающихся въ глаза деталей навязалъ бы зрителю художникъ-кватрочентистъ на такой обширной поверхности!

Стиль цѣлаго есть также и стиль частностей. Драпировка XVI вѣка отличается отъ драпировки кватроченто именно присутствіемъ большихъ, проходящихъ насквозь линій, ясными контрастами скромныхъ и богатыхъ частей и отчетливой обрисовкой подъ покровами тѣла, которое все же остается самымъ существеннымъ элементомъ.

Въ укладкѣ складокъ кватроченто высказывается важная часть его фантазіи въ области формы. Люди, лишенные зрительной чувствительности, равнодушно скользнутъ по этимъ деталямъ и вообще будутъ думать, что такая второстепенная вещь дѣлается сама собой. Но попробуйте только разъ скопировать такую драпировку, и вы скоро почувствуете уваженіе передъ нею и ощутите въ этихъ сдвигахъ мертвой ткани стиль, т.-е. выраженіе опредѣленной воли, такъ что охотно посвятите удвоенное вниманіе этимъ струящимся, шуршащимъ и шепчущимъ одѣяніямъ. Каждый художникъ имѣетъ свой стиль. Мимолетнѣе всѣхъ Боттичелли, который съ привычной стремительностью чертитъ простыя, далеко тянущіяся борозды, тогда какъ Филиппино, Гирландайо и оба Поллайуоло съ любовью и уваженіемъ сооружаютъ свои богатыя по формамъ гнѣзда складокъ, примѣромъ которыхъ можетъ служить приложенный снимокъ сидящей фигуры съ разостланнымъ на колѣняхъ плащомъ (см. табл. LXX) [1].

Пятнадцатое столѣтіе расточительной рукой разбрасывало свое богатство по всей фигурѣ. Если не складки, то вырѣзъ, напускъ или узоръ ткани привлекаютъ къ себѣ вниманіе. Считается немыслимымъ, чтобы глазъ хотя на мгновенье оставался гдѣ-нибудь не занятымъ.

Мы уже указали, въ какомъ смыслѣ новые интересы XVI вѣка вліяли на драпировку. Достаточно увидать женщинъ на леонардовской кар-

---

1) Драпировка Мадонны Гирландайо въ Уффици (съ двумя архангелами и двумя колѣнопреклоненными святыми) стоитъ въ прямой связи съ знаменитымъ, неоднократно воспроизводившимся, драпировочнымъ этюдомъ Леонардо въ Луврѣ (напр., В. Müntz, стр. 240, Müller-Walde, рис. 18). Дѣйствительно ли Гирландайо копировалъ Леонардо, или же рисунокъ принадлежитъ самому Гирландайо? Послѣдняго мнѣнія былъ Байерсдорферъ; Беренсонъ, напротивъ, съ полнымъ правомъ настаиваетъ на авторствѣ Леонара.

ВЕНЕРА.
Тиціанъ.

тинѣ Св. Анны, микеланджеловской Мадоннѣ изъ Трибуны или рафаэлевской Мадоннѣ Альба, чтобы понять намѣренія новаго стиля. Важно не допустить преобладанія одежды надъ пластическимъ мотивомъ [1]). Складки становятся въ положеніе служебное тѣлу и не должны навязываться глазу, какъ нѣчто самостоятельное; и даже у Андреа дель Сарто, который охотно заставляетъ свои шуршащія ткани сверкать живописными изломами, покровы никогда не могутъ быть отдѣлены отъ движеній тѣла, тогда какъ въ XV вѣкѣ они стремятся возбуждать спеціальный къ себѣ интересъ.

По драпировкѣ, съ ея произвольнымъ размѣщеніемъ складокъ, легко судить, какимъ образомъ новый вкусъ отъ многообразнаго стремится къ немногочисленному, къ большимъ, сильнымъ, руководящимъ линіямъ; однако, и такія устойчивыя формы, какъ голова и туловище, подпадаютъ не менѣе сильному преобразовательному стремленію новаго стиля.

Всѣмъ головамъ XV вѣка присуща одна особенность: главная сила ихъ выразительности сосредоточена въ блестящихъ глазахъ. Благодаря совершенно легкимъ тѣнямъ, зрачекъ (и радужная оболочка) пріобрѣтаетъ такое значеніе, что невольно прежде всего видишь глаза, и это, быть-можетъ, лежитъ въ самой природѣ нормальнаго впечатлѣнія. Шестнадцатое столѣтіе подавляетъ это впечатлѣніе: оно затуманиваетъ блескъ глаза; соединеніе костей, структура, должны произносить рѣшающее слово. Тѣни усиливаютъ, чтобы придать формѣ больше энергіи; онѣ должны выступать не раздѣльными мелкими частицами, но большими, связными массами, и на нихъ возложена задача связывать, упорядочивать, объединять. То, что прежде распадалось, какъ вполнѣ отдѣльныя части, теперь собирается во-едино. Ищутъ простыхъ линій, увѣренныхъ направленій. Маловажное подчиняютъ грандіозному. Единичное не должно бросаться въ глаза. Главныя формы должны выступать на видъ даже издали для того, чтобы производить впечатлѣніе.

О такихъ вещахъ трудно говорить убѣдительно безъ наглядныхъ примѣровъ, и даже послѣдніе будутъ безсильны до тѣхъ поръ, пока собственный опытъ не придетъ имъ навстрѣчу. Вмѣсто всякихъ отдѣльныхъ доказательствъ я ограничусь здѣсь ссылкой на параллельные портреты Перуджино и Рафаэля, помѣщенные у насъ на табл. XXXVIII и табл. XXXVII. Зритель убѣдится, что Перуджино при мелочной детальировкѣ даетъ свои тѣни лишь въ небольшихъ дозахъ, притомъ незначительными по силѣ, и такъ осмотрительно оперируетъ ими, какъ если бы онѣ были только необходимымъ зломъ, тогда какъ Рафаэль, наоборотъ, накладываетъ мощныя тѣни не только для того, чтобы придать силу рельефу, но прежде всего для того, чтобы объединить явленіе, сведя его къ немногимъ крупнымъ фор-

---

1) Леонардо, „Книга о живописи“ № 182 (254): не дѣлай никогда своихъ фигуръ слишкомъ богатыми украшеніями, чтобы послѣднія не мѣшали формѣ и положенію фигуръ.

мамъ. Глазныя впадины и носъ, такимъ образомъ, подводятся подъ одно, и глазъ является совершенно яснымъ и простымъ рядомъ со спокойными, объединяющими тѣневыми массами. Уголъ, образуемый глазомъ и носомъ, въ чинквеченто всегда особенно подчеркнутъ, ему принадлежитъ рѣшающее значенiе въ физiономiи, это узловой пунктъ многихъ экспрессивныхъ нитей.

Секретъ большого стиля это—говорить многое при помощи немногаго.

Мы всецѣло отказываемся слѣдовать за новымъ пониманiемъ туда, гдѣ на его пути встрѣчается все тѣло, и не будемъ дѣлать отдѣльной попытки дать въ главнѣйшихъ чертахъ отчетъ относительно упрощенiя въ явленiи тѣла. Здѣсь вопросъ рѣшается не ростомъ анатомическихъ свѣдѣнiй, но желанiемъ разсматривать фигуру лишь съ точки зрѣнiя ея крупныхъ формъ. Пониманiе тѣла сообразно съ его артикуляцiями, обрисовка его структуры по его узловымъ пунктамъ предполагаютъ наличность извѣстнаго чувства органическаго расчлененiя, вполнѣ независимаго отъ анатомическаго многознайства.

Въ архитектурѣ наблюдается то же самое развитiе, чему мы и приведемъ здѣсь лишь одинъ примѣръ. Пятнадцатое столѣтiе безо всякаго смущенiя равномѣрно профилируетъ всю арку ниши; теперь же требуютъ карниза, т.-е. яснаго указанiя того важнаго пункта, на который опирается дуга. Эта же самая ясность требуется и отъ артикуляцiи тѣла. Теперь шея иначе сидитъ на торсѣ; части опредѣленнѣе отдѣляются другъ отъ друга и въ то же время тѣло, какъ цѣлое, прiобрѣтаетъ убѣдительную связность. Стремятся овладѣть рѣшающими точками прикрѣпленiя и научаются понимать то, что такъ долго видѣли передъ собой въ творенiяхъ античности. Если, въ концѣ концовъ, это привело къ чисто схематическому построенiю тѣла, то за это, разумѣется, нельзя дѣлать отвѣтственными великихъ мастеровъ.

Но вѣдь дѣло шло не только объ изображенiи человѣка въ состоянiи покоя, но также, и даже гораздо болѣе, объ изображенiи его движенiя, о его тѣлесныхъ и психическихъ функцiяхъ. Необозримые ряды совершенно новыхъ задачъ возникали въ области физическаго движенiя и различныхъ выраженiй физiономiи. Всѣ мотивы стоянья, ходьбы, подниманья, ношенья, бѣганья и летанья должны были быть переработаны согласно новымъ требованiямъ такъ же, какъ и выраженiя аффектовъ. Всюду казалось возможнымъ и необходимымъ превзойти кватроченто въ ясности и повысить силу впечатлѣнiя. Что касается движенiй нагого тѣла, то въ этой области болѣе всѣхъ подготовилъ почву Синьорелли; независимо отъ утомительно точнаго изученiя частностей, которымъ занимались флорентинцы, онъ увѣреннѣе другихъ подходилъ къ тому, что важно для глаза и требуется самимъ представленiемъ. Однако, онъ, при всемъ своемъ искусствѣ, только намѣчаетъ и предчувствуетъ, по сравненiю съ Микеланджело. Микеланджело первый находитъ для мускуль-

ПЕРСЕЙ.

(Модель).

Бенвенуто Челлини.

ныхъ функцій то пониманіе, которое заставляетъ зрителя переживать событіе. Онъ умѣетъ добиться отъ матеріала такихъ новыхъ эффектовъ, которые заставляютъ думать, будто остальные художники никогда не имѣли въ своемъ распоряженіи того же самаго. Рядъ сидящихъ рабовъ сикстинской капеллы, послѣ потери картона Купающихся солдатъ, можетъ быть названъ настоящей высшей школой, gradus ad Parnassum. Достаточно взглянуть на рисунокъ рукъ, чтобы почувствовать значеніе этого произведенія. Гдѣ кватроченто выискивало легко уловимый родъ явленія, каковъ, напримѣръ, поворотъ въ профиль при локтевомъ сгибѣ, и передавало эту схему отъ поколѣнія къ поколѣнію, тамъ этотъ человѣкъ разомъ разбиваетъ всѣ преграды и даетъ такіе рисунки сочлененій, которые должны были возбуждать въ зрителѣ совершенно новыя ощущенія. Не взятые равномѣрно en face и не носящіе слѣдовъ вялаго параллелизма контуровъ, мощные члены этихъ „рабовъ“ обладаютъ такою жизнью, которая производитъ впечатлѣніе чего-то выходящаго за предѣлы природы. Скачки линіи, распуханіе формы и ея сжиманіе обусловливаютъ это впечатлѣніе. О раккурсѣ рѣчь впереди.

Микеланджело былъ тѣмъ великимъ учителемъ, который указалъ говорящія точки зрѣнія. Для того, чтобы привести простой примѣръ, вспомнимъ о несущихъ женскихъ фигурахъ Гирландайо и Рафаэля (см. табл. LII и табл. LXVI) и, выяснивъ, насколько опущенная лѣвая рука, несущая тяжесть, у Рафаэля превосходитъ руку у Гирландайо, мы получимъ исходную точку для оцѣнки разницы въ рисункѣ XV и XVI вв. [1]).

Въ то мгновеніе, когда открылось значеніе сочлененій, должна была пробудиться и потребность показать члены человѣческаго тѣла, благодаря чему началось то обнаженіе рукъ и ногъ, которое не останавливалось даже передъ фигурами святыхъ. Засучиваніе рукавовъ у святыхъ становится обычнымъ, такъ какъ требуется обнаженіе локтевого сустава. Микеланджело идетъ дальше и обнажаетъ однажды даже руку самой Маріи до плечевого сустава (Мадонна Трибуны). Если другіе за нимъ въ этомъ и не послѣдовали, то все же обнаженіе мѣста прикрѣпленія руки у ангеловъ входитъ въ обыкновеніе. Красота понимается, какъ ясность сочлененій.

Недостатокъ пониманія органическаго строенія, свойственный XV вѣку, яснѣе всего сказывается на способѣ обработки пояса на чреслахъ Христа или Св. Себастьяна. Эта часть одежды невыносима, когда она закрываетъ соединительныя линіи, ведущія отъ торса къ конечностямъ. Но Боттичелли и Верроккіо, повидимому, не испытывали ни малѣйшей неловкости, разрубая, такимъ образомъ, тѣло, тогда какъ въ XVI столѣтіи

[1]) Къ сожалѣнію, мы не можемъ привести рафаэлевской фигуры въ оригинальномъ рисункѣ, но даемъ ее лишь въ (старой) копіи съ фрески: вѣдь линіи допускаютъ еще болѣе выразительную трактовку.

поясъ располагается такимъ образомъ, который ясно говоритъ, что структивная мысль понята, и художники хотятъ сохранить чистоту явленія. Неудивительно, что Перуджино, обладавшій архитектоническимъ чутьемъ, уже рано пришелъ къ подобному же рѣшенію.

Въ заключеніе нашихъ разъясненій приведемъ болѣе крупный примѣръ и сопоставимъ берлинскую Венеру изъ картины „Венера и Марсъ“ Пьеро ди Козимо (см. табл. LXII) съ отдыхающей Венерой Тиціана въ Уффици (см. табл. LXXI), причемъ условимся считать Тиціана представителемъ чинквеченто также и для средней Италіи, ибо не удается подыскать другого, столь же подходящаго примѣра для сравненія. Итакъ, въ обоихъ случаяхъ передъ нами лежащая фигура нагой женщины. Разумѣется, прежде всего захочется объяснить разницу впечатлѣнія разницей моделей, но даже если сказать себѣ, что здѣсь происходитъ сравненіе между артикулированной красотой XVI столѣтія, которую мы описали выше (стр. 166) у Франчабиджо, и неартикулированнымъ продуктомъ XV вѣка, и что одна изъ фигуръ, во вкусѣ чинквеченто, подчеркивая твердую, сдерживающую форму въ противовѣсъ расплывающимся мягкимъ очертаніямъ тѣла, должна имѣть на своей сторонѣ преимущество большей ясности, то все же останется еще достаточно различій въ самой манерѣ проявленія формы, которая въ одномъ случаѣ отрывочна и неполна, а въ другомъ доведена до совершеннѣйшей ясности. Даже тотъ, кто не видѣлъ предварительно большого количества произведеній итальянскаго искусства, съ удивленіемъ остановится передъ Пьеро, когда замѣтитъ хотя бы рисунокъ правой ноги: это симметричная линія, параллельная краю картины. Весьма возможно, что модель лежала именно такъ. Но зачѣмъ художникъ удовольствовался этой позой? Почему онъ не передалъ строенія ноги? У него нѣтъ въ этомъ потребности. Нога вытянута: она не выглядѣла бы иначе, даже если бы была совершенно парализована. Она подъ тяжестью и придавлена, а выглядитъ изсохшей, и именно противъ такого искалѣчиванія явленій возвышаетъ голосъ новый стиль. Это не значитъ, что Пьеро худшій рисовальщикъ, чѣмъ Тиціанъ; здѣсь дѣло только въ общихъ различіяхъ стиля, и тотъ, кто захочетъ прослѣдить эту проблему, удивится тому, какъ далеко заходятъ аналогіи. Даже въ болѣе раннихъ дюреровскихъ рисункахъ можно найти точныя параллели для Пьеро.

Выдающійся всегда въ XV вѣкѣ животъ свисаетъ на сторону. Это очень некрасиво; однако, мы могли бы еще простить такую вещь натуралисту, если бы онъ только не перерѣзалъ соединенія ногъ съ туловищемъ. Совершенно не хватаетъ переходныхъ формъ, которыхъ требуетъ наше представленіе.

А наверху, начиная съ плеча, внезапно исчезаетъ лѣвая рука безъ указанія, какъ ее надо мыслить, пока гдѣ-то не появляется кисть, оче-

ЦАРСТВЕННАЯ МАДОННА СО СВЯТЫМИ.
Андреа дель Сарто.

видно, принадлежащая къ ней, причемъ глазъ не въ состоянiи уловить необходимой связи.

Если спрашивать о выясненiи функцiй, объ объясненiи опирающейся руки, поворота головы или движенiя кисти, то на эти вопросы Пьеро отвѣчаетъ молчанiемъ. Тицiанъ же не только передаетъ вполнѣ ясно тѣло въ его строенiи и не оставляетъ насъ въ неизвѣстности относительно какого-либо пункта, но и всѣ функцiи изображаетъ скромно, однако, вполнѣ достаточно. Не будемъ даже говорить о гармонiи линiи, о контурѣ правой стороны, стремящемся внизъ равномѣрно ритмическимъ паденiемъ. Скажемъ только вообще, что и Тицiанъ не съ самаго начала сталъ такъ компоновать: болѣе простая, старшая Венера Трибуны съ собачкой, быть-можетъ, обладаетъ преимуществомъ большей свѣжести, но не является столь же зрѣлой.

То, что справедливо относительно отдѣльной фигуры, въ еще болѣе высокой степени справедливо относительно сочетанiя многихъ. Кватроченто предъявляетъ глазу необычайныя требованiя: зрителю не только приходится съ большимъ трудомъ выискивать отдѣльныя физiономiи среди тѣсно сдвинутыхъ рядовъ различныхъ головъ, ему подносятся такъ же части фигуръ, которыя почти не поддаются сочетанiю въ цѣльный образъ. Тогда еще не понимали, какъ далеко можно идти въ области перерѣзовъ и прикрытiй. Сошлюсь на невозможные отрѣзы фигуръ въ Посѣщенiи Марiей Елизаветы Гирландайо (Лувръ) или на Поклоненiе волхвовъ Боттичелли въ Уффици и приглашу читателя проанализировать правую половину картины. Для подготовленныхъ я рекомендую фрески Синьорелли въ Орвiето, съ кишащей на нихъ толпой, въ которой совершенно нельзя разобраться. Какое удовлетворенiе испытываетъ сравнительно съ этимъ глазъ передъ наиболѣе богатыми по фигурамъ композицiями Рафаэля: я подразумѣваю его римскiя работы, такъ какъ Положенiе во гробъ также производитъ впечатлѣнiе безпорядочности.

При передачѣ архитектоническихъ элементовъ въ XV в. мы наталкиваемся на ту же самую безпомощность. На фрескѣ Гирландайо Жертвоприношенiя Iоакима портикъ изображенъ такимъ образомъ, что пилястры съ ихъ капителями упираются въ верхнiй край картины. Теперь всякiй скажетъ, что художникъ долженъ былъ или удлинить балки, или же перерѣзать пилястры гораздо ниже. Но эту критику принесли съ собой чинквечентисты. Перуджино и здѣсь уже пошелъ дальше другихъ; однако, и у него еще встрѣчаются архаизмы, когда онъ думаетъ намѣтить часть сводчатаго потолка при помощи маленькихъ, выступающихъ у края, угловъ карниза. Но поистинѣ забавны архитектурные эффекты стараго Филиппо Липпи. Они всецѣло согласуются съ сужденiемъ, высказаннымъ относительно него въ первой главѣ этой книги.

3. Обогащеніе.

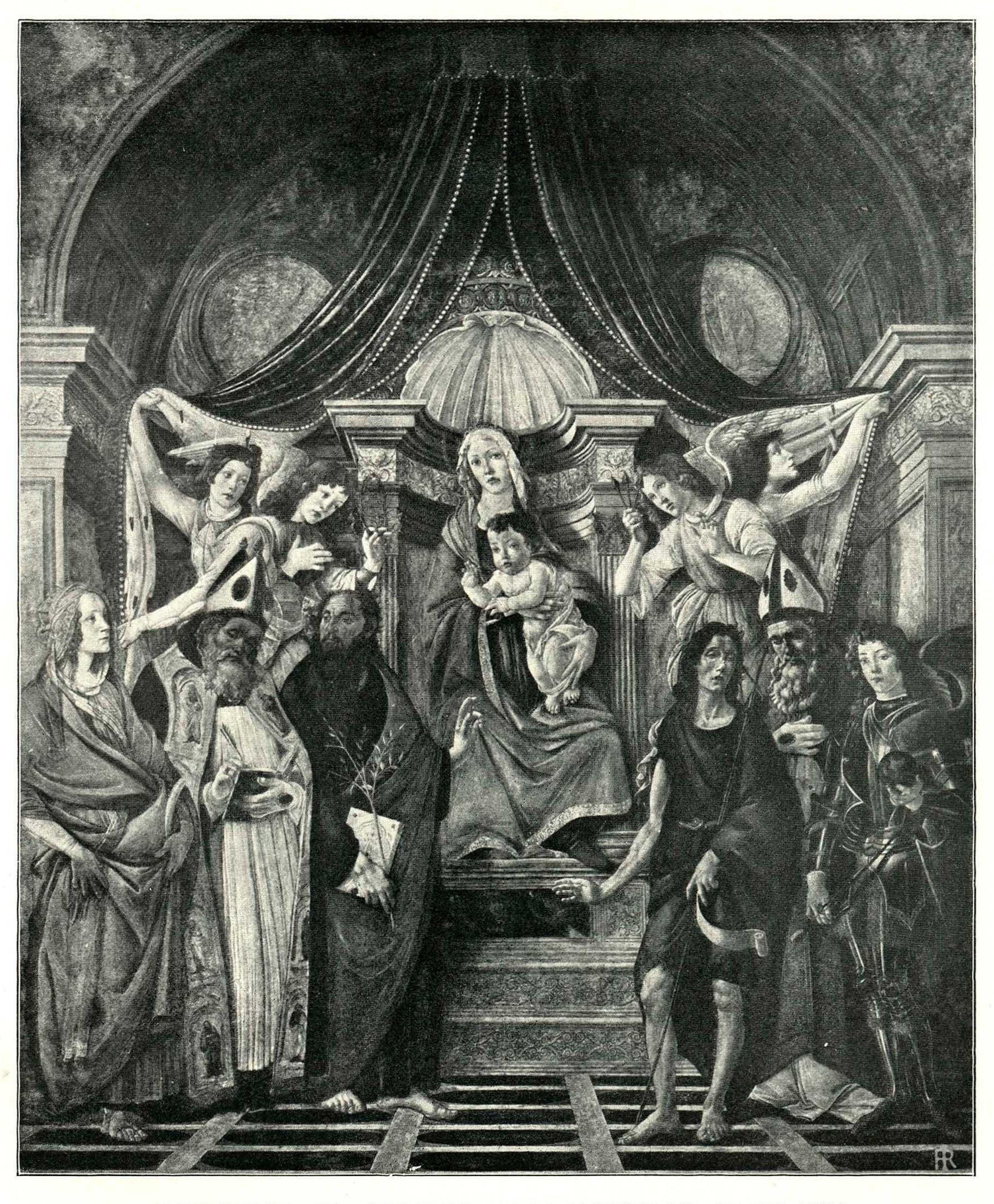
1.

Изо всѣхъ пріобрѣтеній XVI вѣка на первое мѣсто слѣдуетъ поставить полнѣйшее освобожденіе тѣлеснаго движенія. Именно это и обусловливаетъ впечатлѣніе богатства, получаемое отъ всякой картины чинквеченто. Тѣло приводится въ движеніе болѣе одушевленными органами, и глазъ зрителя призывается къ повышенной дѣятельности.

При этомъ подъ движеніемъ не слѣдуетъ подразумѣвать передвиженія съ мѣста. Уже и въ кватроченто было достаточно бѣготни и прыганья, и все же мы не можемъ отдѣлаться отъ впечатлѣнія извѣстной скудости и пустоты, ибо пользованіе сочлененіями ограничено, и возможности поворотовъ и сгибовъ въ большихъ и малыхъ шарнирахъ тѣла обыкновенно исчерпываются лишь до извѣстной степени. Здѣсь XVI столѣтіе обнаруживаетъ такое развитіе тѣла, такое обогащеніе явленія даже въ спокойномъ образѣ, что мы видимъ себя передъ началомъ совершенно новой эпохи. Фигура внезапно становится богатой направленіями, и то, что привыкли считать простой плоскостью, получаетъ глубину и становится комплексомъ формъ, въ которомъ и третье измѣреніе играетъ свою роль.

Распространенное заблужденіе дилетантовъ предполагаетъ, что все одинаково возможно во всѣ времена, и что искусство, какъ только оно пріобрѣло нѣкоторую способность выраженія, сейчасъ же въ состояніи передать и всѣ движенія. На самомъ же дѣлѣ развитіе совершается такимъ же путемъ, какъ у растенія, которое медленно развертываетъ листокъ за листкомъ, пока не станетъ круглымъ и полнымъ и завершеннымъ со всѣхъ сторонъ. Этотъ спокойный, закономѣрный ростъ свойственъ всѣмъ органическимъ эволюціямъ искусства; однако, его нигдѣ не удается наблюдать въ столь чистомъ видѣ, какъ въ античности и въ итальянскомъ искусствѣ.

Повторяю, что дѣло идетъ не о движеніяхъ, преслѣдующихъ новую цѣль или служащихъ особому новому выраженію, но исключительно о болѣе или менѣе богатомъ образѣ сидящаго, стоящаго или прислонившагося человѣка, гдѣ главная функція остается той же самой, но гдѣ благодаря контрастирующимъ поворотамъ верхней и нижней половинъ тѣла или головы и груди, благодаря приподнятости одной ноги, перехватыванью руки или выдвиганью плеча и тому подобнымъ возможностямъ, достижимы весьма различныя конфигураціи торса и отдѣльныхъ членовъ. Тѣмъ временемъ выработалась извѣстная закономѣрность въ примѣненіи мотивовъ движенія, и крестообразное соотношеніе, при ко-



МАДОННА СЪ АНГЕЛАМИ И ШЕСТЬЮ СВЯТЫМИ.
Боттичелли.

торомъ согнутой правой ногѣ соотвѣтствуетъ сгибъ лѣвой руки и наоборотъ, получаетъ названіе контрапоста. Однако, все это явленіе въ цѣломъ не слѣдуетъ обозначать понятіемъ контрапоста.

Можно воспроизвести на схематическихъ таблицахъ дифференцировку синонимныхъ частей, рукъ и ногъ, плечей и бедеръ, вновь открытыя возможности движенія по тремъ измѣреніямъ. Однако, читатель не долженъ здѣсь этого ожидать и, послѣ того, какъ раньше уже было такъ много говорено о пластическомъ богатствѣ, удовольствоваться лишь немногими, избранными мной примѣрами.

Яснѣе всего слѣды новаго стиля обнаруживаются тамъ, гдѣ художникъ имѣетъ передъ собой вполнѣ неподвижное тѣло, какъ, напримѣръ, въ темѣ Распятія, которая кажется не поддающейся никакимъ варіаціямъ въ вопросѣ о расположеніи конечностей. И все же искусство чинквеченто сдѣлало нѣчто новое изъ этого безплоднаго мотива, повысивъ равноцѣнность ногъ, положивъ одно колѣно на другое и получивъ путемъ поворота всей фигуры контрастъ направленія между низомъ и верхомъ. Объ этомъ было говорено у Альбертинелли (ср. стр. 111). Прослѣдилъ же этотъ мотивъ до послѣдняго его вывода Микеланджело. У него, замѣтимъ между прочимъ, сюда присоединяется еще и аффектъ: онъ творецъ Распятаго Христа, Который вперяетъ взоръ въ небо и разверзаетъ уста, испуская мученическій вопль [1]).

Мотивъ тѣла, связаннаго путами, содержалъ въ себѣ болѣе богатыя возможности: привязанный къ столбу Себастьянъ, бичуемый Христосъ или также тотъ рядъ пилястровыхъ рабовъ, которыхъ Микеланджело готовилъ для гробницы Юлія. Можно отчетливо прослѣдить вліяніе именно этихъ „плѣнниковъ“ на церковныя темы, и если бы Микеланджело осуществилъ весь этотъ рядъ на гробницѣ, то вообще не осталось бы изобрѣтать почти ничего новаго.

Если мы послѣ того обратимся къ свободно стоящей фигурѣ, то передъ нами раскроются вполнѣ необозримыя перспективы. Спросимъ лишь одно,— что сдѣлало бы XVI столѣтіе съ бронзовымъ Давидомъ Донателло? По линіи движенія онъ до такой степени родственъ классическому вкусу, дифференцировка членовъ уже столь выразительна, что, независимо отъ обработки формы, можно было бы вполнѣ ожидать, что онъ удовлетворилъ бы и это позднѣйшее поколѣніе. Отвѣтъ даетъ Персей Бенвенуто Челлини, позднѣйшая фигура (1550) (см. табл. LXXII), но относительно просто скомпонованная и поэтому пригодная для сравненія. Тутъ мы видимъ, чего недостаетъ Давиду: у Персея не только значительно усилены контрасты членовъ, но вся фигура вообще взята не въ одной плоскости и далеко выступаетъ впередъ и назадъ. Примѣръ этотъ можетъ показаться

1) Вазари (VII, 275) толкуетъ это иначе: „alzato la testa raccomanda lo spirito al padre“. Композиція сохранилась только въ копіяхъ. Здѣсь колыбель Распятія сеичентистовъ.

сомнительнымъ, въ немъ могутъ признать упадокъ пластики; я выбираю его потому, что онъ характеризуетъ собой направленіе.

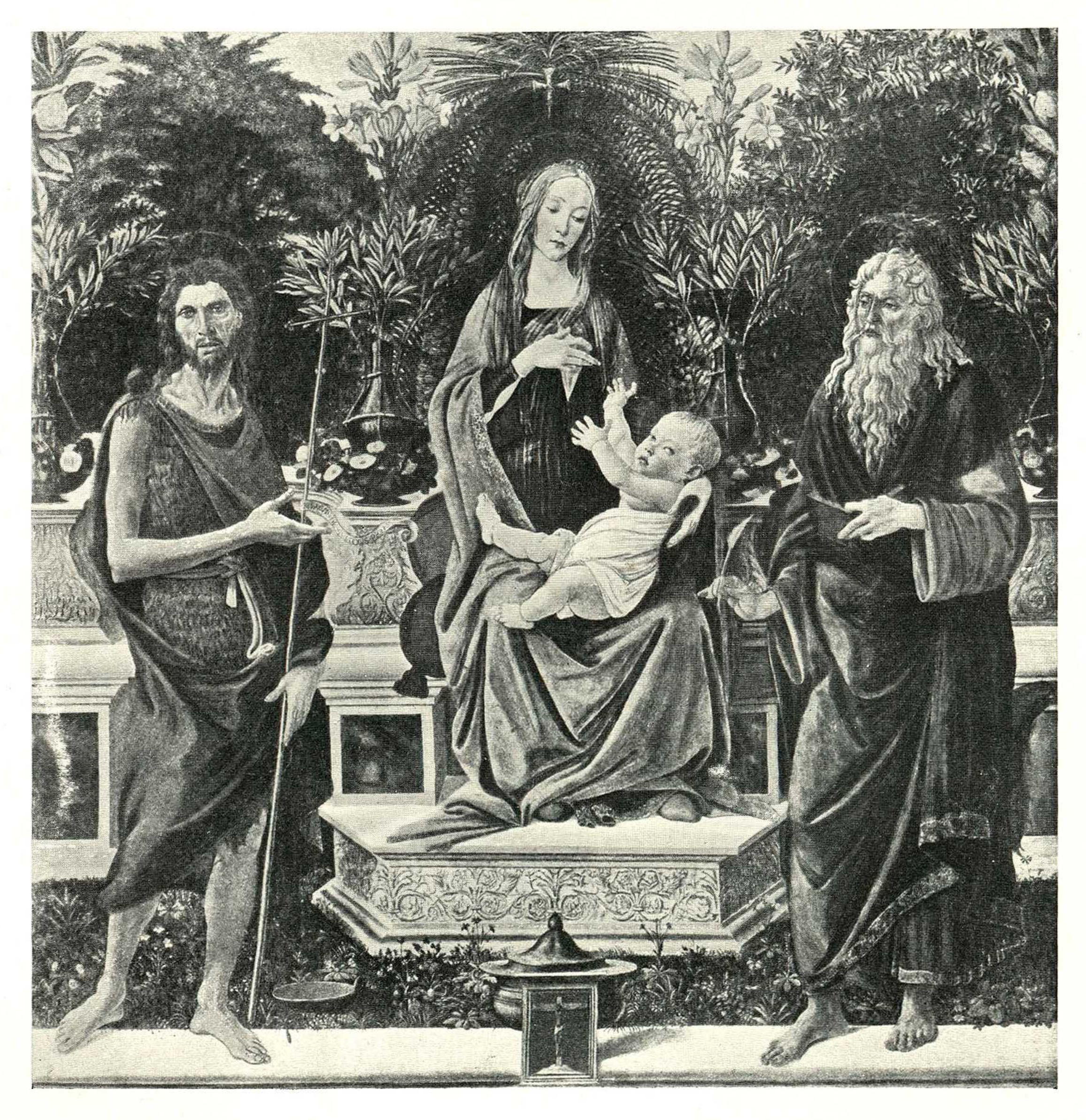
Микеланджело, правда, гораздо богаче, и композиціи его болѣе замкнуты, болѣе глыбоподобны; однако, выше было разъяснено, какъ сильно и онъ стремится развить фигуры въ глубину на примѣрѣ Аполлона, котораго мы сравнивали съ плоскимъ Давидомъ. Благодаря идущему снизу до верху повороту фигуры, возникаетъ ясное представленіе всѣхъ измѣреній, и перехватывающая рука цѣнна не только какъ контрастирующая горизонталь, но и по своему пространственному значенію, такъ какъ она отмѣчаетъ извѣстную степень на скалѣ оси, идущей въ глубину и уже изъ самой себя создаетъ отношеніе передней части тѣла, къ задней. Таковъ же по мысли и Христосъ въ Минервѣ и къ этому же роду относится и берлинскій Джованино (см. примѣч. стр. 40), (см. табл. LX), только здѣсь Микеланджело не одобрилъ бы разбросанности массы. Для анализа содержанія фигуры со стороны движенія будетъ полезно обратиться къ Вакху Микеланджело; тогда станетъ вполнѣ ясной разница между простымъ и плоскимъ пониманіемъ юношескаго произведенія художника въ духѣ кватроченто и сложнымъ движеніемъ со многими поворотами въ созданіи болѣе поздняго подражателя; даже неопытный зритель пойметъ здѣсь различіе не только двухъ индивидуумовъ, но и двухъ поколѣній [1]).

Примѣромъ сидячей фигуры чинквеченто можетъ служить Козьма Медичи въ погребальной капеллѣ Медичисовъ; его моделировалъ Микеланджело, а выполнилъ Монторсоли (см. табл. XIV). Это прекрасная, тихая фигура, которую хотѣлось бы назвать успокоеннымъ Моисеемъ. Въ мотивѣ нѣтъ ничего бросающагося въ глаза, и все же здѣсь дана такая формулировка проблемы, которая была недоступна XV столѣтію. Для сравненія пробѣжимъ взоромъ по сидячимъ фигурамъ флорентинскаго собора, возникшимъ въ XV вѣкѣ: ни одинъ изъ этихъ болѣе раннихъ мастеровъ не пытался дифференцировать нижнія конечности путемъ болѣе высокой постановки одной изъ ногъ, не говоря уже о наклонѣ впередъ верхней части туловища. Здѣсь же голова еще разъ даетъ новое направленіе, а руки при всемъ спокойствіи и непритязательности жеста все же являются въ высшей степени эффектными контрастирующими членами композиціи.

Сидячія фигуры имѣютъ то преимущество, что онѣ сжаты въ объемѣ, и поэтому взаимныя противоположности осей выступаютъ у нихъ энергичнѣе. Сидячую фигуру легче обогатить пластикой, чѣмъ стоячую, и не удивительно, что въ XVI вѣкѣ мы ее встрѣчаемъ особенно часто. Типъ сидящаго мальчика Іоанна почти совершенно вытѣсняетъ стоящаго въ

---

1) Изысканный мотивъ поднесенія чаши къ губамъ (болѣе простое чувство дало бы непосредственно самый моментъ питья) встрѣчается одновременно и въ живописи. Срав. Джованино Буджардини въ Болонской пинакотекѣ.



МАДОННА СЪ ДВУМЯ ІОАННАМИ.
Боттичелли.

пластикѣ, какъ и въ живописи. Сильно преувеличена, но именно въ силу этого поучительна, позднѣйшая фигура Д. Сансовино въ церкви деи Фрари въ Венеціи (1556), обнаруживающая мучительныя попытки, во что бы то ни стало, быть интересной (см. табл. LXXXI).

Наибольшую возможность сконцентрированнаго богатства представляютъ затѣмъ лежачія фигуры; для примѣра достаточно только упомянуть Времена дня въ капеллѣ Медичисовъ. Передъ ихъ впечатлѣніемъ не устоялъ и Тиціанъ: побывавъ во Флоренціи, онъ сталъ находить черезчуръ обыкновенной распростертую нагую красавицу, которую со времени Джорджоне писали въ Венеціи, и въ поискахъ болѣе сильныхъ контрастирующихъ направленій членовъ написалъ свою Данаю, которая, съ полуприподнятой верхней частью тѣла и высоко поставленнымъ колѣномъ, принимаетъ золотой дождь. При этомъ особенно поучительно, какъ онъ постепенно—картина эта еще три раза вышла изъ его мастерской—дѣлаетъ фигуру все болѣе сомкнутой и все рѣзче обозначаетъ контрасты (также и въ сопутствующей фигурѣ) [1]).

До сихъ поръ у насъ шла рѣчь болѣе о пластическихъ, чѣмъ о живописныхъ примѣрахъ. Это не значитъ, что живопись шла инымъ путемъ—развитіе протекало совершенно параллельно,—однако, въ ней сюда тотчасъ же присоединяются проблемы перспективы. Одно и то же движеніе можетъ казаться болѣе богатымъ или болѣе бѣднымъ въ зависимости отъ точки зрѣнія, а до сихъ поръ рѣчь должна была идти только о повышеніи объективнаго движенія. Но какъ только мы захотимъ найти это объективное обогащеніе также и въ связи нѣсколькихъ фигуръ, становится болѣе невозможнымъ отодвигать живопись на задній планъ. Пластика, правда, также образуетъ группы; однако, здѣсь она скоро наталкивается на естественныя границы и должна уступить поле живописцу. Узелъ движеній, который Микеланджело показываетъ намъ въ круглой картинѣ Мадонны Трибуны, не имѣетъ даже и у него пластическихъ аналогій, и св. Анна А. Сансовино въ церкви С. Августина въ Римѣ (1512) кажется очень бѣдной рядомъ съ живописными композиціями Леонардо.

Удивительно, что при всей живости поздняго кватроченто, даже у самыхъ возбужденныхъ художниковъ, въ родѣ Филиппино, толпа людей никогда не являетъ богатаго зрѣлища. Много безпокойства въ маломъ, но мало движенія въ большомъ: недостаетъ сильныхъ расходящихся направленій. Филиппино можетъ дать рядомъ пять головъ, которыя всѣ имѣютъ приблизительно одинаковый наклонъ, и это не въ процессіи, но въ группѣ женщинъ, свидѣтельницъ чудеснаго воскресенія (Воскрешеніе

[1]) Порядокъ возникновенія этихъ картинъ можно установить съ полной опредѣленностью. Начало кладетъ, какъ всякому извѣстно, картина въ Неаполѣ (1545), затѣмъ слѣдуютъ значительно отступающія картины Мадрида и Петербурга, и послѣднюю, наисовершеннѣйшую редакцію даетъ Вѣнская Даная.

Друзіаны въ С. Марія Новелла). Какое богатство осей сравнительно съ этимъ являетъ, напримѣръ, группа женщинъ въ Рафаэлевскомъ Иліодорѣ!

Когда Андреа дель Сарто приводитъ своихъ красивыхъ флорентинокъ въ гости къ родильницѣ (Аннунціата), то онъ даетъ сразу два рѣшительныхъ контраста направленій, и, такимъ образомъ, получается то, что онъ двумя фигурами вызываетъ впечатлѣніе бóльшей наполненности, чѣмъ Гирландайо цѣлой кучкой людей.

Когда тотъ же самый Сарто имѣетъ дѣло со спокойно стоящими святыми на картинѣ, заказанной по обѣту, то онъ съ помощью однѣхъ стоящихъ фигуръ (Мадонна съ гарпіями) достигаетъ богатства, котораго у художника, въ родѣ Боттичелли, нѣтъ даже тамъ, гдѣ онъ смѣняетъ фигуры или вдвигаетъ въ центръ сидящую фигуру, какъ это, напримѣръ, можно видѣть въ Берлинской Мадоннѣ съ двумя Іоаннами (см. Мадонна съ гарпіями, табл. въ краскахъ, и табл. LXXV). Здѣсь различіе опредѣляется не большимъ или меньшимъ количествомъ единичнаго движенія: у Сарто преимущество въ крупномъ контрастирующемъ мотивѣ, въ силу котораго онъ противопоставляетъ фигурѣ средняго фронта ея спутниковъ въ рѣшительномъ профильномъ положеніи [1]) (см. табл. LXXIII). Но какъ сильно повышается содержаніе картины въ отношеніи движенія, когда въ ней встрѣчаются вмѣстѣ стоящія, сидящія и колѣнопреклоненныя фигуры, и осуществлено различеніе передняго и задняго плана, верха и низа; такова, напр., Сартовская Мадонна 1524 г. (Питти) или Берлинская его Мадонна 1528 г.—картины, имѣющія свою кватрочентистскую параллель въ большихъ композиціяхъ шести святыхъ Боттичелли (см. табл. LXXIV) (Флоренція, Академія), гдѣ почти совершенно одинаково и однообразно выстроены рядомъ шесть вертикальныхъ фигуръ [2]).

Если, наконецъ, припомнить многоголосыя композиціи Camera della segnatura, то передъ этимъ контрапунктическимъ искусствомъ вообще прекращается всякая возможность сравненія съ кватроченто. Убѣждаешься, что глазъ, развившійся до новой воспринимательной способности, долженъ былъ требовать все болѣе богатыхъ зрительныхъ комплексовъ, чтобы находить картину привлекательной.

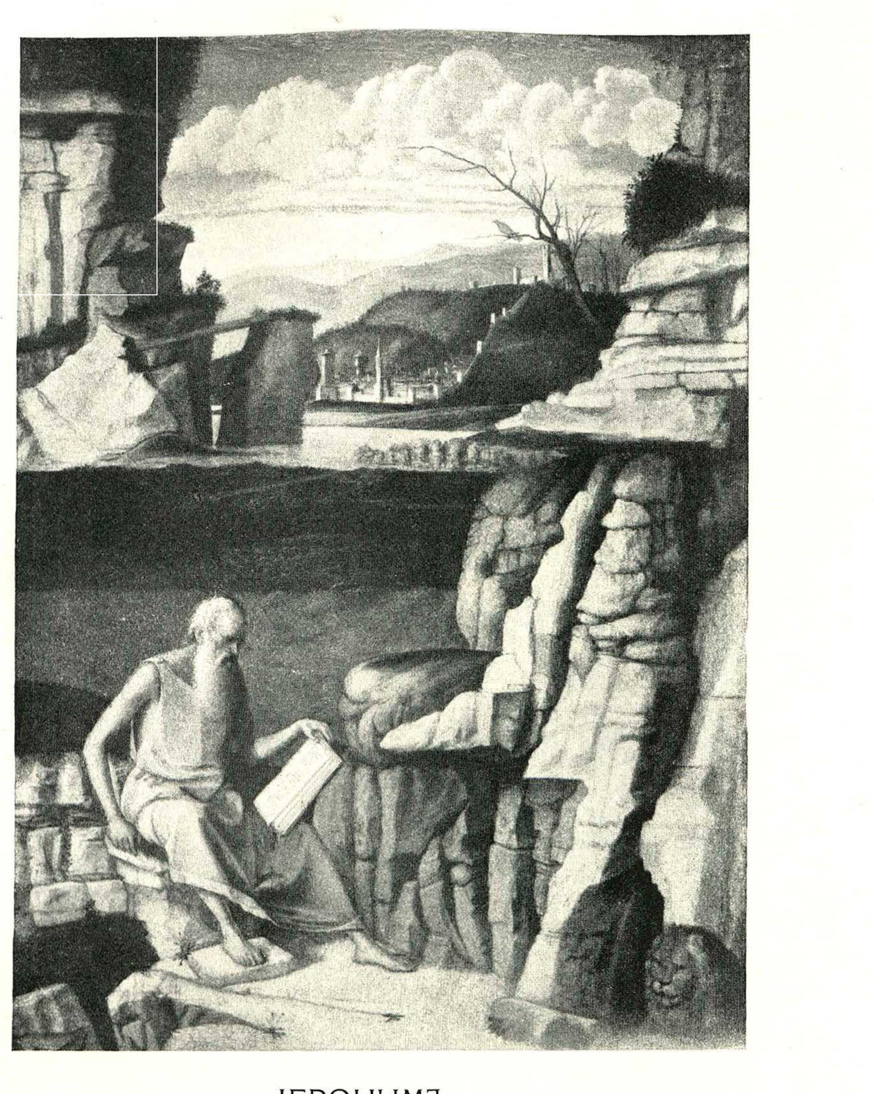
2.

Если XVI столѣтіе приноситъ новое богатство направленій, то этотъ фактъ стоитъ въ связи съ раскрытіемъ пространства вообще. Кватро-

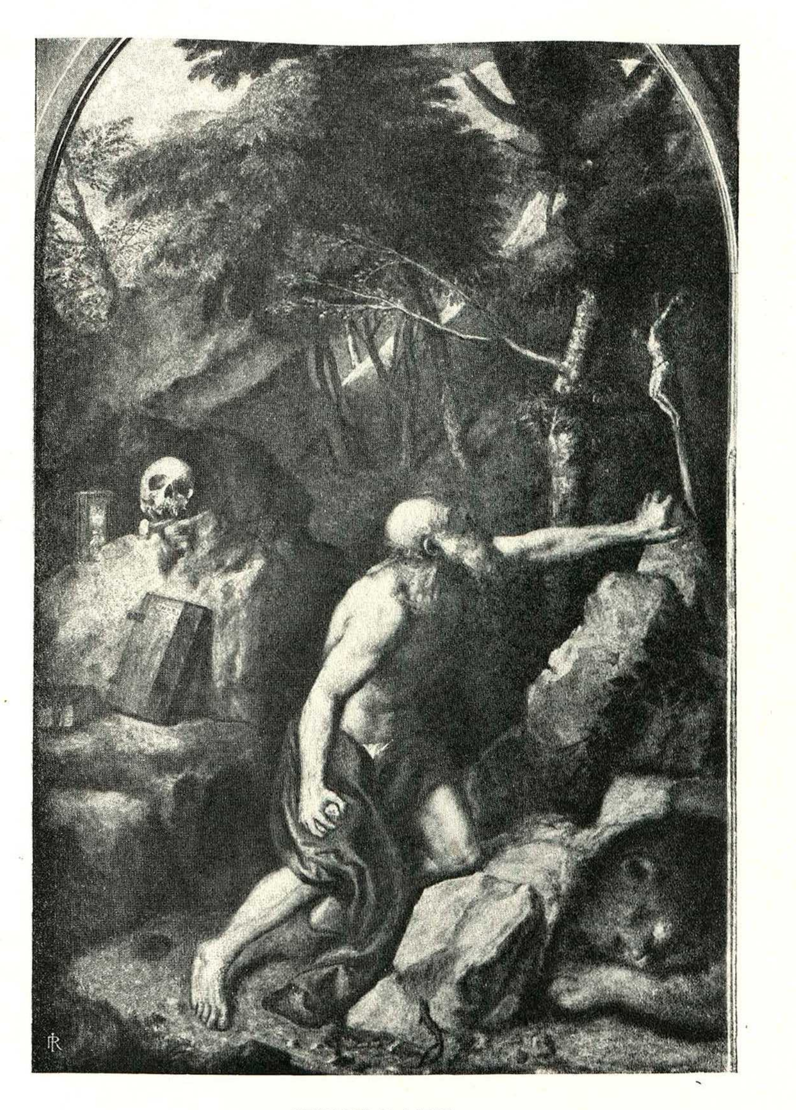
---

1) Здѣсь можно процитировать Леонардо (Книга о живописи, № 187, 253): „я говорю еще, что слѣдуетъ помѣщать близко другъ къ другу и смѣшивать прямыя противоположности, ибо онѣ сильно повышаютъ другъ друга и дѣлаютъ это тѣмъ сильнѣе, чѣмъ ближе онѣ одна къ другой“.

2) Приводимый здѣсь снимокъ даетъ извѣстную картину съ опущеніемъ верхней части, которая составляетъ несомнѣнное позднѣйшее дополненіе. Лишь теперь фигуры получаютъ свой настоящій видъ, тогда какъ пустое пространство сверху совершенно не вяжется съ кватрочентистскими требованіями равномѣрнаго заполненія пространства.



ІЕРОНИМЪ.
Базаити.



ІЕРОНИМЪ.
Тиціанъ.

ченто пребываетъ еще въ оковахъ плоскости, оно устанавливаетъ свои фигуры въ ширину одну около другой, оно компонируетъ полосами. Въ Гирландайевской комнатѣ родильницы (см. табл. LII) всѣ главнѣйшія фигуры изображены въ одной плоскости: женщины съ ребенкомъ, посѣтительницы, служанка съ фруктами, всѣ онѣ стоятъ на одной линіи параллельно краю картины. Въ композиціи Андреа дель Сарто (см. табл. XLIX) отъ этого уже ничего не осталось; здѣсь сплошь кривыя линіи, движеніе, направленное внутрь и наружу; получается впечатлѣніе, будто пространство ожило. Конечно, такія антитезы, какъ композиція на плоскости и композиція въ пространствѣ, слѣдуетъ понимать лишь cum grano salis. И у кватрочентистовъ не было недостатка въ попыткахъ проникнуть вглубь; существуютъ композиціи „Поклоненія Волхвовъ", въ которыхъ изо всѣхъ силъ стараются сдвинуть фигуры съ передняго края сцены въ центръ или на задній планъ; однако, зритель обыкновенно теряетъ нить, которая должна его вести вглубь, т.-е., картина распадается на отдѣльныя полосы. Значеніе большихъ композицій Рафаэля въ Станцахъ, съ правильно выраженнымъ пространствомъ, выясняютъ лучше всего фрески Синьорелли въ Орвіето, которыя путешественникъ обыкновенно осматриваетъ непосредственно передъ вступленіемъ въ Римъ. Синьорелли, людскія массы котораго тотчасъ же смыкаются, какъ стѣны, и который въ состояніи давать на огромныхъ плоскостяхъ, такъ сказать, все время лишь передній планъ, и Рафаэль, съ самаго начала неустанно развивающій обиліе своихъ фигуръ изъ глубины, по-моему, исчерпывающимъ образомъ представляютъ противоположность двухъ столѣтій.

Можно пойти дальше и сказать: всѣ формы въ XV столѣтіи передаются плоско. Не только композиція располагается полосами, но и отдѣльныя фигуры также силуэтообразны. Эти слова не слѣдуетъ понимать буквально; однако, между рисункомъ ранняго и зрѣлаго Возрожденія существуетъ разница, которую едва ли можно иначе формулировать. Сошлюсь еще разъ на Гирландайевское Рожденіе Іоанна и особенно на сидящихъ женщинъ. Развѣ не хочется сказать, что здѣсь художникъ приплюснулъ фигуры къ поверхности? Въ противоположность этому возьмемъ кругъ служанокъ въ родильной комнатѣ Сарто: здѣсь всюду стремленіе къ воздѣйствію путемъ выставленія и отодвиганія отдѣльныхъ частей, т.-е., рисункомъ руководятъ законы раккурса, а не изображенія на плоскости.

Другой примѣръ: Боттичеллевская Мадонна съ двумя святыми (Берлинъ) и Мадонна съ гарпіями Андреа дель Сарто (см. табл. LXXV и Мадонна съ гарпіями, табл. въ краскахъ). Почему Іоаннъ Евангелистъ въ послѣднемъ случаѣ выглядитъ настолько богаче? Правда, онъ значительно ушелъ впередъ въ смыслѣ движенія; однако, и движеніе дано такъ, что у зрителя непосредственно создается представленіе о пластикѣ формъ, выпуклости и углубленія которыхъ онъ ощущаетъ. Независимо отъ свѣта и тѣни, само пространствен-

ное впечатлѣніе иное, ибо вертикальная плоскость пробивается, и плоское изображеніе замѣнено тѣлеснымъ во всѣхъ его трехъ измѣреніяхъ, при чемъ поперечная ось, т.-е., раккурсъ, широко примѣняется. Раккурсы существовали и прежде, и съ самаго начала видно, какъ кватрочентисты работаютъ надъ этой проблемой, теперь же тема сразу разрѣшается такъ основательно, что можно съ полнымъ правомъ говорить о принципіально новомъ воззрѣніи. На упомянутой картинѣ Боттичелли (см. табл. LXXV) мы находимъ еще указующаго перстомъ Іоанна, типичный жестъ Крестителя. Параллельное зрителю положеніе руки на плоскости проходитъ черезъ все XV столѣтіе и встрѣчается у проповѣдывающаго Іоанна такъ же, какъ и у указующаго. Но какъ только мы перешагнемъ границу столѣтія, всюду начинаютъ попадаться попытки освободиться отъ плоскаго стиля, и въ предѣлахъ имѣющихся у насъ подъ рукой снимковъ это лучше всего иллюстрируетъ сравненіе проповѣди Іоанна на картинахъ Гирландайо и Сарто (см. табл. LI и LII).

Въ XVI вѣкѣ раккурсъ считается вѣнцомъ рисованья. Всѣ картины оцѣниваются съ такой точки зрѣнія. Альбертинелли, въ концѣ концовъ, такъ надоѣлъ вѣчный разговоръ о scorzo, что онъ перемѣнилъ мольбертъ на стойку трактирщика, и венеціанскій дилетантъ, въ родѣ Людовико Дольче, вполнѣ раздѣляетъ его мнѣніе: раккурсы существуютъ лишь для знатоковъ,—къ чему такъ стараться надъ ними [1])? Въ Венеціи это, вѣроятно, даже было общимъ взглядомъ, и можно допустить, что тамошняя живопись, во всякомъ случаѣ, уже обладала достаточнымъ количествомъ средствъ для того, чтобы радовать взоръ, и должна была находить излишнимъ погоню за этими прелестями тосканскихъ мастеровъ. Однако, въ флорентинско-римской живописи всѣ большіе художники восприняли проблему третьяго измѣренія.

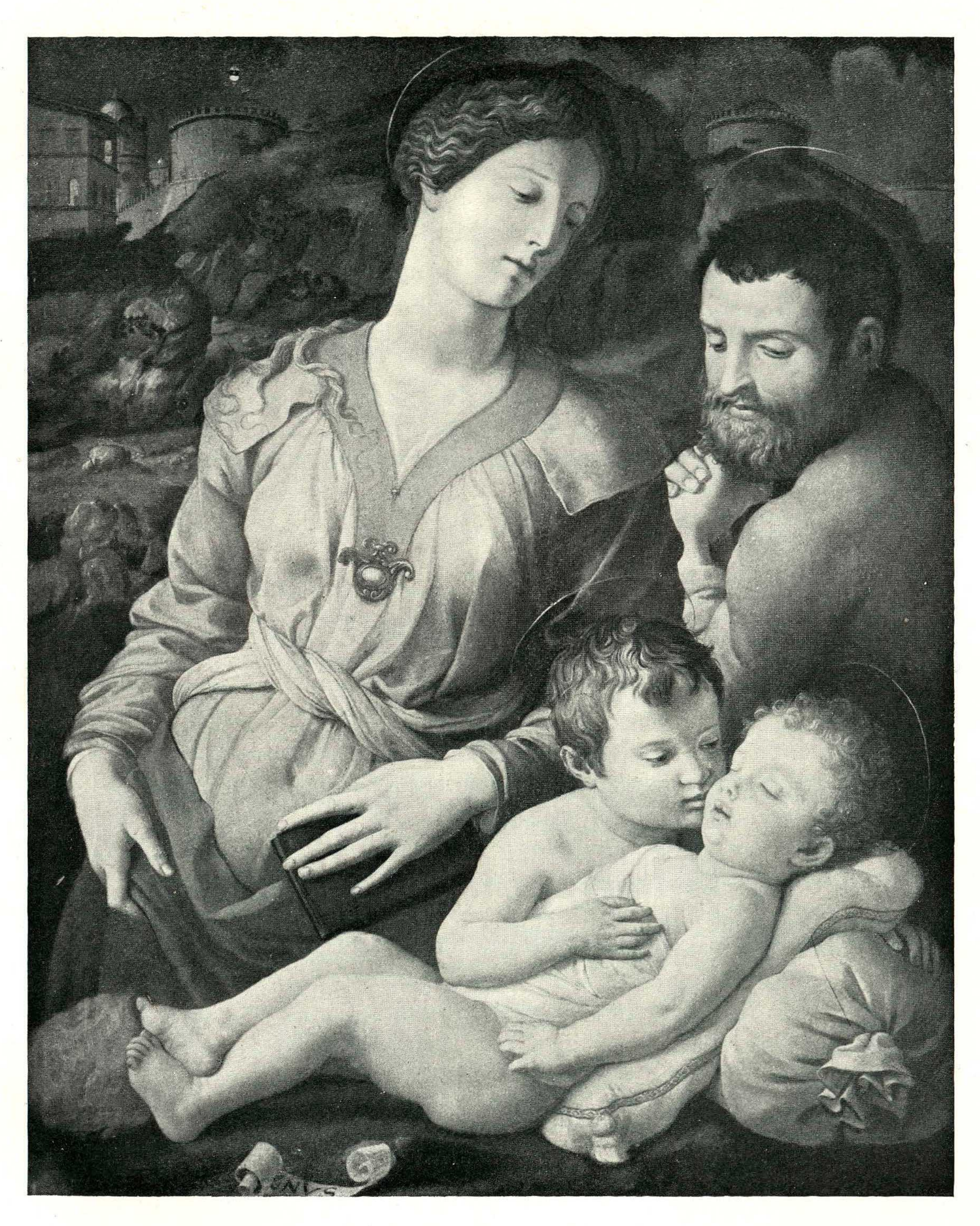
Извѣстные мотивы, каковы указующая изъ картины рука или данная въ раккурсѣ, опущенная голова en face, почти одновременно появляются во всѣхъ мѣстностяхъ, и статистика этихъ случаевъ не безынтересна. Однако, важны не отдѣльные кунстштюки, не неожиданнѣйшіе scorzi, а общая перемѣна въ проектированьи предметовъ на плоскости, пріученіе глаза къ представленію, имѣющему три измѣренія [2]).

3.

Само собой разумѣется, что въ этомъ новомъ искусствѣ свѣтъ и тѣни были призваны сыграть новую роль. Вѣдь, понятно, что моделировкой еще непосредственнѣе, чѣмъ раккурсомъ, достигалось впечатлѣніе

1) Ludovico Dolce, L'Aretino (Изд. Wiener Quellenschriften, стр. 62).

2) Именно поэтому здѣсь могутъ остаться неупомянутыми эксперименты Учелло и подобныхъ ему. Впрочемъ, итальянскіе пейзажи относятся удивительно различно къ проблемамъ перспективы. И не случайно искусство Корреджжо ведетъ свое происхожденіе изъ верхней Италіи.



СВЯТОЕ СЕМЕЙСТВО.
Брондзино.

тѣлесности и пространственной реальности. Въ дѣйствительности стремленія къ этому уже у Леонардо идутъ рядомъ, какъ теоретически, такъ и практически. То, что, по словамъ Вазари, было идеаломъ художника въ молодости, „dar sommo relievo alle figure“, остается имъ и на протяженіи всей его жизни. Онъ началъ съ темныхъ фоновъ, изъ которыхъ должны были выступать фигуры, что является новымъ сравнительно съ простой чернотой фона, которая примѣнялась ранѣе. Онъ усилилъ глубину тѣней и настоятельно требовалъ, чтобы въ одной картинѣ сильныя темноты встрѣчались рядомъ съ яркимъ свѣтомъ [1]). Даже человѣкъ рисунка въ исключительномъ смыслѣ, въ родѣ Микеланджело, продѣлываетъ это развитіе, и въ ходѣ работъ сикстинскаго потолка можно ясно констатировать растущее усиленіе тѣней. А настоящіе живописцы, одинъ за другимъ, ищутъ счастья въ темныхъ фонахъ и рѣзкомъ свѣтѣ. Рафаэль подалъ своимъ Иліодоромъ примѣръ, рядомъ съ которымъ не только его собственная Disputa, но и стѣнная живопись старыхъ флорентинцевъ должна была казаться плоской, и какая изъ запрестольныхъ картинъ кватроченто выдержала бы сосѣдство Фра Бартоломмео съ его мощной пластической жизнью? Сила тѣлеснаго явленія и мощность его большихъ нишъ съ тѣнями, падающими отъ ихъ сводовъ, должны были тогда производить впечатлѣніе, которое мы лишь съ трудомъ можемъ себѣ представить теперь.

Общее повышеніе рельефа повлекло, разумѣется, за собой и измѣненіе рамки картины; теперь разстаются съ плоской, составленной изъ пилястровъ рамкой кватроченто, и на ея мѣсто воцаряется сооруженіе съ половинными или трехчетвертными колоннами съ тяжелымъ покрытіемъ. Легкая, декоративная обработка этихъ предметовъ упраздняется, очищая мѣсто серьезной, крупной архитектурѣ, о которой можно бы было написать спеціальную главу [2]).

Свѣтъ и тѣни не только оказываютъ услуги моделировкѣ, но скоро признаются въ высшей степени цѣнными вспомогательными средствами для обогащенія явленія вообще. Когда Леонардо требуетъ, чтобы свѣтлымъ сторонамъ тѣла давали темный фонъ и наоборотъ, то это говорится въ интересахъ рельефнаго воздѣйствія, вообще же свѣтъ и тѣнь примѣняются лишь по аналогіи съ пластическимъ контрапостомъ. Самъ Микеланджело поддался соблазнамъ частичнаго затѣненія, о чемъ свидѣтельствуютъ позднѣйшія фигуры рабовъ на сикстинскомъ потолкѣ. Встрѣчаются изображенія, у которыхъ цѣлая половина тѣла погружена въ тѣнь, и этотъ мотивъ почти въ состояніи замѣнить пластическую диф-

[1]) Книга о живописи, № 61 (81).

[2]) Не знаю, къ какимъ прообразамъ сводятся возстановленныя нѣсколько лѣтъ тому назадъ фронтообразныя рамы двухъ извѣстныхъ картинъ XV в. въ Мюнхенской пинакотекѣ (Перуджино и Филиппино). Онѣ кажутся мнѣ, пожалуй, черезчуръ мощными и архитектоническими.

ференцировку тѣла. Венера Франчабиджо (см. табл. XVII) относится къ этому числу, также и молодой Іоаннъ Андреа дель Сарто. А если отвлечь вниманіе отъ отдѣльной фигуры и обратить его на композицію цѣлаго, то неизбѣжность этихъ моментовъ для богатаго искусства тѣмъ сильнѣе бросится въ глаза. Чѣмъ былъ бы Андреа дель Сарто безъ своихъ пятенъ, заставляющихъ вибрировать композицію, и какъ сильно расчитываетъ архитектоническій Фра Бартоломмео на воздѣйствіе живописныхъ свѣтлыхъ и темныхъ массъ! Гдѣ ихъ не хватаетъ, какъ, напримѣръ, въ только подмалеванномъ этюдѣ Св. Анны, тамъ картина кажется еще не одушевленной дыханіемъ жизни.

Закончу этотъ отдѣлъ цитатой изъ Леонардовской „Книги о живописи“. „Кто пишетъ только для неспособной къ сужденію толпы“, говоритъ онъ однажды[1]),—„въ картинахъ того художника будетъ мало движенія, мало рельефа, мало раккурса“. Другими словами, для Леонардо художественное достоинство картины опредѣляется тѣмъ, насколько авторъ овладѣлъ названными задачами. Движеніе, раккурсъ, тѣлесность явленія—какъ разъ понятія, значеніе которыхъ для новаго стиля мы здѣсь пытались выяснить, и поэтому да падетъ на Леонардо отвѣтственность за то, что мы не ведемъ дальше своего анализа.

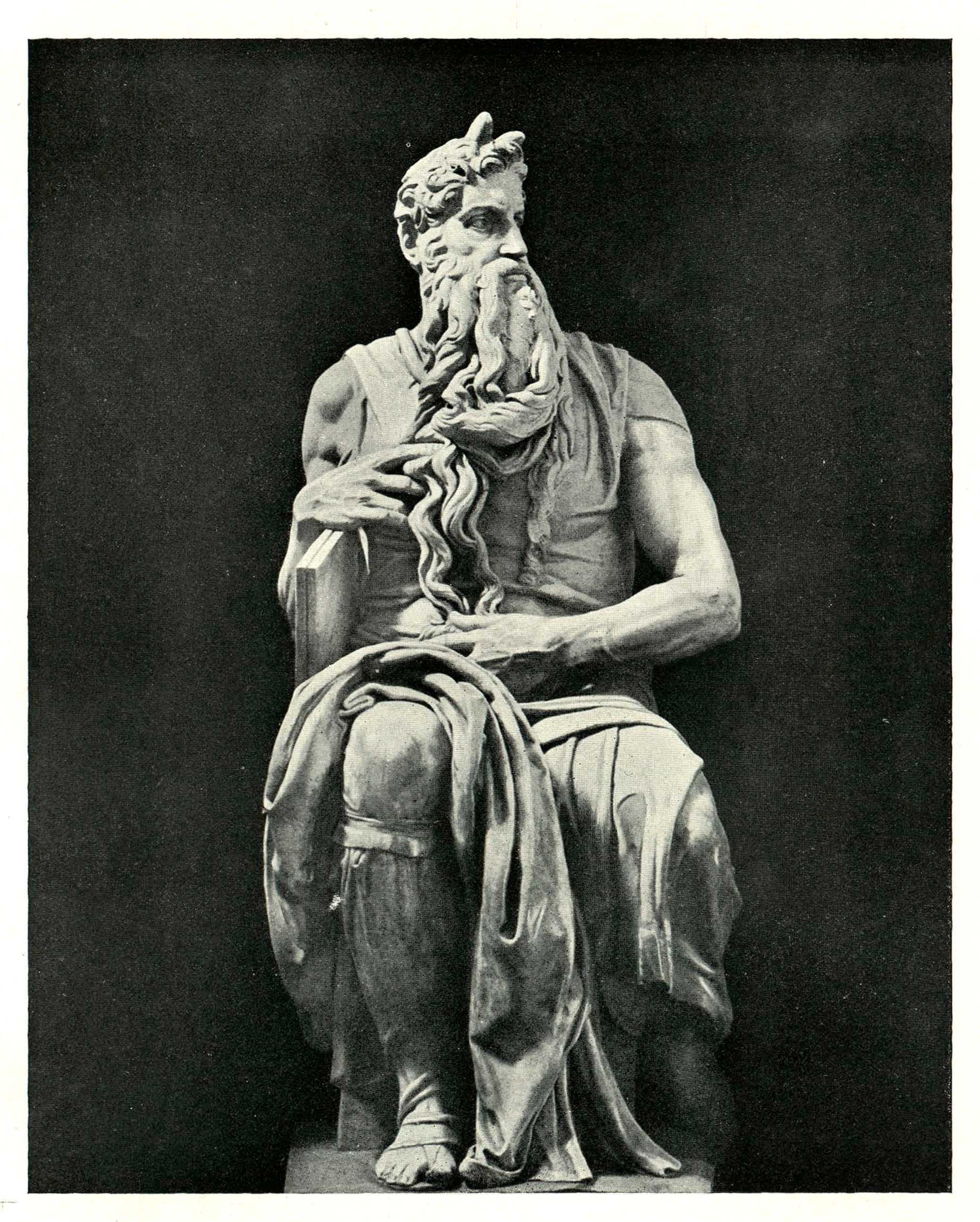
4. Единство и необходимость.

Понятіе композиціи старо и слагается уже въ XV столѣтіи; однако, въ своемъ строгомъ смыслѣ, какъ комбинація частей, которыя слѣдуетъ созерцать вмѣстѣ, оно принадлежитъ XVI вѣку, и то, что прежде считалось скомпонованнымъ, кажется теперь простымъ аггрегатомъ, лишеннымъ необходимой формы. Чинквеченто не только охватываетъ большія связныя массы и понимаетъ единичное въ смыслѣ его положенія въ предѣлахъ цѣлаго тамъ, гдѣ до тѣхъ поръ изолирующій взоръ разсматривалъ вблизи кусокъ за кускомъ, оно даетъ также связанность частей, необходимость сочетаній, рядомъ съ которыми все кватроченто кажется лишеннымъ связи и произвольнымъ.

Все значеніе этого можно наглядно усмотрѣть на одномъ единственномъ примѣрѣ. Припомнимъ композицію Леонардовской Вечери и сравнимъ ее съ Гирландайевской. Въ первомъ случаѣ у насъ центральная фигура, господствующая, связующая; общество мужей, гдѣ каждому указана опредѣленная роль въ предѣлахъ общаго движенія: строеніе, изъ котораго нельзя вынуть ни одного камня, безъ того, чтобы все не потеряло равновѣсія. Во второмъ же случаѣ—сумма фигуръ, наборъ ихъ безъ соблюденія какого-либо закона послѣдовательности и безъ всякой необходимости именно этого числа; ихъ могло бы быть больше или

---

1) Книга о живописи. № 59 (70).



МОИСЕЙ.
Микеланджело.

меньше, и поза каждаго могла быть дана иначе, безъ существеннаго измѣненія общаго вида.

Въ картинахъ религіознаго содержанія всегда уважалось симметрическое распредѣленіе, и встрѣчаются картины свѣтскаго характера, въ родѣ Примаверы Боттичелли, которыя строго придерживались присутствія центральной фигуры и равновѣсія обѣихъ сторонъ. Однако, этимъ еще далеко нельзя было удовлетворить XVI столѣтія: вѣдь центральная фигура все же оставалась одной изъ многихъ остальныхъ, а цѣлое представляло ряды частей и каждая часть являлась приблизительно равноцѣнной. Вмѣсто цѣпи равнозначущихъ звеньевъ теперь требуютъ построенія съ рѣшительнымъ распредѣленіемъ господствующихъ и подчиненныхъ частей. На мѣсто координаціи вступаетъ субординація.

Сошлюсь на простѣйшій случай, на религіозную картину съ тремя фигурами. Въ Боттичеллевской Берлинской картинѣ (см. табл. LXXV) это три фигуры рядомъ, каждая изъ которыхъ самостоятельна, и три одинаковыя ниши задняго плана содѣйствуютъ впечатлѣнію, въ силу котораго хотѣлось бы разложить картину на три части. Эта мысль совершенно не приходитъ въ голову, когда мы смотримъ на классическую редакцію темы, которую имѣемъ въ Дель Сартовской Мадоннѣ 1517 г. (см. Мадонна съ гарпіями, табл. въ краскахъ). Боковыя фигуры, правда, еще отдѣльные члены, которые и сами по себѣ имѣли бы значеніе; однако, доминирующее положеніе центральной фигуры очевидно, и связь между ними кажется неразрывной.

Въ повѣствовательной картинѣ трансформація въ новый стиль была затруднительнѣе, чѣмъ въ религіозныхъ картинахъ, заказанныхъ по обѣту, такъ какъ здѣсь вообще еще надо было завоевать мѣсто для центральной схемы. Уже у позднѣйшихъ кватрочентистовъ нѣтъ недостатка въ попыткахъ, и Гирландайо въ фрескахъ С. Марія Новелла показываетъ себя однимъ изъ самыхъ упорныхъ искателей. Замѣтно, что ему уже не по себѣ при простомъ, случайномъ нанизываніи фигуръ; по крайней мѣрѣ, кое-гдѣ онъ серьезно предается архитектоническому компонированію. И все же Андреа со своими исторіями изъ жизни Іоанна въ Скальцо является полной неожиданностью для зрителя. Стараясь, во что бы то ни стало, избѣжать случайнаго и достичь впечатлѣнія необходимости, Сарто подчиняетъ центральной схемѣ все противящееся ей. Остальные художники также не отставали. Законосообразный порядокъ проникаетъ всюду, вплоть до дикихъ массовыхъ сценъ избіенія младенцевъ (Даніэле да Вольтера, Уффици), и даже картины въ родѣ Оклеветанія Апеллеса, которыя такъ очевидно требуютъ развитія въ длину, переводятся въ центральную схему въ ущербъ ясности изложенія. То же самое находимъ мы у Франчабиджо въ маломъ (Питти), у Джироламо Генга въ большомъ размѣрѣ (Пезаро, villa imperiale) [1]).

---

1) При этомъ случаѣ удобно также выставить перспективный мотивъ. Въ кватро-

Здѣсь не мѣсто излагать, насколько это правило снова ослабѣваетъ, и насколько законъ затушевывается въ интересахъ живости впечатлѣнія самого явленія. Ватиканскія фрески содержатъ извѣстные примѣры упраздненія симметріи въ предѣлахъ стиля, который еще всецѣло тектониченъ. Однако, слѣдуетъ съ увѣренностью сказать одно, что правильно пользоваться свободой не былъ въ состояніи ни одинъ художникъ, не прошедшій черезъ строго упорядоченную композицію. Лишь на основаніи прочно установленнаго понятія формы было возможно частичное ослабленіе послѣдней.

То же самое слѣдуетъ сказать и о композиціи отдѣльной группы, въ которой, со времени Леонардо, можно указать аналогичное стремленіе къ тектоническимъ конфигураціямъ. Мадонна въ скалахъ можетъ быть вписана въ равнобедренный треугольникъ, и это геометрическое отношеніе, которое непосредственно сознается зрителемъ, замѣчательнымъ образомъ отличаетъ это произведеніе отъ всѣхъ другихъ современныхъ ему. Какъ благотворно ощущается замкнутое построеніе, когда группа кажется необходимой, какъ цѣлое, и каждая отдѣльная фигура не терпитъ отъ этого ни малѣйшаго ущерба въ своемъ свободномъ движеніи! По такимъ же путямъ движется и Перуджино въ своей Pietà отъ 1495 г., аналогію которой нельзя было бы найти ни у Филиппино, ни у Гирландайо. Наконецъ, Рафаэль въ своихъ флорентинскихъ группахъ Маріи выработался въ самаго тонкаго зодчаго. Неудержимо совершается затѣмъ и здѣсь переходъ отъ регулярнаго къ мнимо-иррегулярному. Равносторонній треугольникъ становится разностороннимъ, и въ симметричныхъ системахъ осей наблюдается сдвиженіе; однако, ядро воздѣйствія остается тѣмъ же, и даже въ предѣлахъ вполнѣ атектонической группы умѣютъ удержать впечатлѣніе необходимости. Такъ совершается переходъ къ большимъ композиціямъ свободнаго стиля.

У Рафаэля, такъ же какъ у Сарто, мы находимъ на ряду съ тектонической схемой свободно-ритмическую композицію. Во дворѣ Аннунціаты картина Рожденіе Маріи находится рядомъ со строгими разсказами о Чудесахъ, и въ коврахъ мы встрѣчаемъ Ананію непосредственно вслѣдъ за Чудеснымъ уловомъ или Призваніемъ Петра. Это отнюдь не пережитки старины, которые продолжаютъ снисходительно допускать. Свободный стиль—нѣчто совершенно иное, чѣмъ прежнее отсутствіе правилъ, когда все такъ же хорошо могло быть и совершенно инымъ. Мы въ правѣ употреблять такія сильныя выраженія для характеристики разницы стилей. Пятнадцатое столѣтіе не въ состояніи выставить ничего, что обладало бы,

---

ченто время отъ времени любили отодвигать въ сторону, безъ всякаго видимаго повода, точку исчезновенія линій, при чемъ эта точка приходилась не за предѣлами картины, а около края ея. Это мы можемъ наблюдать на Филиппиновской Мадоннѣ Корсини (см. табл. LXV) и на Гирландайевской фрескѣ Посѣщенія. Классическому образу мыслей непріятны такіе развлекающіе пріемы.

УБІЕНІЕ ПЕТРА МУЧЕНИКА.
Тиціанъ.

хотя приблизительно, тѣмъ характеромъ, не допускающимъ измѣненія даже мелочи, какимъ отличается, напримѣръ, группа изъ Чудеснаго улова Рафаэля. Фигуры не сдерживаются вмѣстѣ никакой архитектоникой, и, несмотря на то, онѣ все же образуютъ абсолютное замкнутое построеніе. Таковы же, хотя въ нѣсколько уменьшенной степени, фигуры на Сартовскомъ Рожденіи Маріи, которыя всѣ охвачены вмѣстѣ такимъ образомъ, что общая линія получаетъ убѣдительность и ритмическую необходимость.

Чтобы сдѣлать это взаимоотношеніе вполнѣ нагляднымъ, да будетъ намъ позволено привести въ примѣръ одинъ случай венеціанскаго искусства, особенно благопріятный для наблюденія. Я подразумѣваю исторію убійства Петра Мученика, какъ ее однажды написалъ одинъ кватрочентистъ [1]), въ Лондонской Національной Галлереѣ, и, съ другой стороны, то же событіе, вылившееся въ классическую форму въ (погибшей) картинѣ Тиціана въ церкви С. Джованни е Паоло (см. табл. XLIII и Убіеніе Петра Мученика, табл. въ краскахъ). Кватрочентистъ разбираетъ по складамъ элементы событія: вотъ лѣсъ, вотъ подвергающіеся нападенію святой и его спутникъ; одинъ бѣжитъ въ одну сторону, другой въ другую, одного закалываютъ слѣва, другого — справа. Тиціанъ же исходитъ изъ невозможности изображать рядомъ двѣ аналогичныя сцены. Поверженіе Петра должно быть главнымъ мотивомъ, съ которымъ ничто не смѣетъ конкурировать. Поэтому онъ опускаетъ второго убійцу и изображаетъ спутника только убѣгающимъ, подчиняя его въ то же время главному мотиву: спутникъ охваченъ связью того же самаго движенія и, продолжая направленіе, усиливаетъ мощь напора. Его несетъ, какъ оторванный обломокъ, отъ той же стороны, гдѣ произошло паденіе святого. Такимъ образомъ, мѣшающій и отвлекающій вниманіе элементъ превращается въ необходимый дѣятельный факторъ.

Если мы захотимъ обозначить философскими терминами происшедшій прогрессъ, то мы скажемъ, что развитіе обозначаетъ и здѣсь интегрированіе и дифференцировку: каждый мотивъ долженъ встрѣчаться только одинъ разъ, прежнее подобіе частей другъ другу замѣняется ихъ полной разнородностью, и въ то же время дифференцированныя части сочетаются въ цѣлое, въ которомъ отсутствіе одной части влечетъ за собой общее распаденіе. Эту сущность классическаго искусства предчувствовалъ уже Л. Б. Альберти, когда въ часто цитируемомъ положеніи опредѣлялъ совершенное, какъ состояніе, при которомъ не можетъ быть измѣнена ни малѣйшая часть безъ того, чтобы не замутилась красота цѣлаго; однако, у него это только слова, а здѣсь предъ нами встаетъ наглядное представленіе.

При такой композиціи Тиціана всѣ аксессуары привлекаются къ

[1]) Приписываніе картины Джованни Беллини теперь, повидимому, уже всѣми оставлено. Беренсонъ приписываетъ ее Джентиле Беллини (Venetian painters, 1894).

усиленію главнѣйшаго впечатлѣнія, и это можно показать, напримѣръ, на примѣненіи деревьевъ. Въ то время, какъ лѣсъ на болѣе раннихъ картинахъ стоитъ какъ нѣчто самостоятельное, Тиціанъ заставляетъ деревья участвовать въ движеніи; они вмѣшиваются въ дѣйствіе и тѣмъ самымъ на новый ладъ придаютъ событію значительность и энергію.

Когда въ семнадцатомъ столѣтіи Доминикино, тѣснѣйшимъ образомъ примыкая къ Тиціану, снова разсказалъ ту же исторію въ извѣстной картинѣ Болонской пинакотеки, тогда уже притупилось пониманіе всей этой художественной мудрости.

Само собой понятно, что примѣненіе ландшафтныхъ фоновъ въ цѣляхъ связнаго воздѣйствія фигуръ было такъ же извѣстно чинквечентистскому Риму, какъ и Венеціи. О значеніи пейзажа въ Рафаэлевскомъ Чудесномъ уловѣ уже было упомянуто. Если перейти къ слѣдующему ковру, къ Призванію, то предъ нами то же зрѣлище: вершина далеко вытянувшейся линіи холмовъ падаетъ какъ разъ на цезуру группы и, такимъ образомъ, тихо, но настойчиво помогаетъ группѣ учениковъ явиться обособленной массой въ противовѣсъ Христу (см. табл. XXXVI). Если же мнѣ будетъ позволено еще разъ взять венеціанскій примѣръ, то Іеронимъ Базаити (Лондонъ), сравненный съ соотвѣтствующей фигурой Тиціана (въ Брера) (см. табл. LXXVI), со всей желательной ясностью обнаружитъ противоположность пониманія двухъ столѣтій. Тамъ пейзажъ, который самъ по себѣ долженъ нѣчто означать, и куда святой помѣщенъ безъ всякой необходимой связи; здѣсь, напротивъ, фигура и линія горъ съ самаго начала задуманы вмѣстѣ: обрывистый, лѣсистый склонъ, мощно поддерживающій стремящуюся вверхъ фигуру отшельника, буквально подхватывающій его, — инсценировка, которая настолько же приноровлена именно къ этому пейзажу, насколько и онъ къ ней.

Такимъ образомъ, пріучаются разсматривать и архитектурные фоны не какъ произвольное обогащеніе картины, согласно правилу: чѣмъ больше, тѣмъ лучше, — но ищутъ и здѣсь необходимыхъ отношеній. Пониманіе того, что архитектурное дополненіе можетъ повысить достоинство человѣческаго явленія, существовало всегда, но архитектурный элементъ большею частью бралъ перевѣсъ. Роскошная архитектура Гирландайо слишкомъ богата для того, чтобы служить благопріятнымъ фономъ для его фигуръ, и тамъ, гдѣ дѣло идетъ о простомъ случаѣ, о фигурѣ въ нишѣ, тамъ мы съ удивленіемъ увидимъ, какъ мало кватроченто занималось учетомъ выигрышныхъ комбинацій. Филиппо Липпи такъ далеко заходитъ въ изолированной трактовкѣ, что его сидящіе святые (въ Академіи) не корреспондируютъ даже съ нишами задней стѣны и являются такой кричащей выставкой случайнаго, которая должна была казаться совершенно нестерпимой чинквеченто. Онъ явнымъ образомъ ищетъ скорѣе впечатлѣнія безпокойства, чѣмъ достоинства. Объ умѣньѣ же Фра Бартоломмео совершенно инымъ образомъ, путемъ перерѣза ниши сверху,

ІОАННЪ КРЕСТИТЕЛЬ.
Я. Сансовино.

придать величіе своимъ героямъ, свидѣтельствуетъ Воскресеніе въ палаццо Питти. Излишне возвращаться къ другимъ примѣрамъ воздѣйствія строительныхъ элементовъ въ XVI вѣкѣ, когда архитектура является какъ бы выраженіемъ мощи самихъ изображаемыхъ персонажей.

Но говоря объ общераспространенномъ стремленіи привести всѣ части композиціи въ отношеніе другъ къ другу, мы подходимъ къ такому пункту классическаго вкуса, который, переходя за предѣлы живописи, приводитъ къ критикѣ болѣе ранняго искусства. Весьма характерно сообщеніе Вазари, что современники порицали архитектора преддверія ризницы S. Spirito во Флоренціи за то, что линіи сводовъ не встрѣчаются съ осями колоннъ [1]); подобную же критику можно было бы примѣнить къ сотнѣ другихъ мѣстъ. Недостатокъ проходящихъ насквозь линій, отдѣльная трактовка каждой части безъ принятія во вниманіе общаго впечатлѣнія—одно изъ поразительныхъ свойствъ искусства кватроченто.

Съ того момента, когда архитектура покидаетъ игривую подвижность своего юношескаго возраста и становится мужественной, сдержанной и строгой, она забираетъ въ руки возжи всѣхъ искусствъ. Чинквеченто воспринимало все sub specie architecturae. Пластическимъ фигурамъ на гробницахъ отводится свое опредѣленное мѣсто; онѣ вставляются въ рамку, въ оправу и укладываются на мѣсто; ничто въ нихъ не можетъ быть сдвинуто или измѣнено даже мысленно; понятно, почему каждая часть должна находиться именно здѣсь, а не чуточку выше или ниже. Отсылаю къ моимъ разъясненіямъ относительно Росселино и Сансовино на стр. 54 и слѣд. То же самое испытываетъ и живопись. Тамъ, гдѣ она въ качествѣ стѣнописи вступаетъ въ отношеніе къ архитектурѣ, послѣдняя всегда является господствующей. Какія странныя вольности позволяетъ себѣ Филиппино въ фрескахъ Santa Maria Novella! Онъ выдвигаетъ впередъ полъ своей сцены, такъ что часть фигуръ прямо стоитъ передъ стѣной, и затѣмъ попадаетъ въ курьезное, въ высшей степени, отношеніе къ настоящимъ архитектурнымъ элементамъ на краяхъ. Такъ же поступаетъ и Синьорелли въ Орвіето. Пластика являетъ аналогичный случай въ группѣ Ѳомы Вероккіо, гдѣ событіе разыгрывается не въ нишѣ, но отчасти и внѣ ея. Ни одинъ чинквечентистъ не сдѣлалъ бы этого. Необходимой предпосылкой живописи становится то, что она ищетъ помѣщенія въ глубинѣ стѣны и въ своемъ обрамленіи должна точно высказать, какъ она представляетъ себѣ входъ на свою сцену [2]).

---

[1]) Vasari. IV. 513 (Vita di A. Contucci), гдѣ можно также съ интересомъ прочесть, чѣмъ извинялся архитекторъ.

[2]) Послѣ того, какъ Мазаччо уже пролилъ на это полный свѣтъ, въ теченіе послѣдующаго столѣтія пониманіе снова такъ затемнилось, что стало возможнымъ столкновеніе двухъ, не отграниченныхъ рамами, стѣнныхъ картинъ въ углахъ. Было бы интересно прослѣдить когда-нибудь въ общей связи архитектоническую обработку стѣнныхъ картинъ.

Проникнутая единствомъ архитектура приступаетъ съ такими же требованіями единства и къ стѣнной живописи. Уже Леонардо придерживался того мнѣнія, что не слѣдуетъ писать картину надъ картиной, какъ это мы видимъ, напримѣръ, въ хоровыхъ фрескахъ Гирландайо, гдѣ мы одновременно какъ бы заглядываемъ въ различные этажи дома [1]). Онъ вообще врядъ ли одобрилъ бы помѣщеніе рядомъ двухъ картинъ на одной и той же стѣнѣ хора или капеллы. Но совершенно недопустимъ тотъ путь, на который вступилъ Гирландайо въ своихъ сталкивающихся картинахъ Посѣщеніе и Отверженіе жертвы Іоакима, гдѣ инсценировка совершается позади раздѣляющаго пилястра, и все же каждая картина получаетъ свою собственную, и при томъ даже не одинаковую, перспективу.

Тенденція расписывать объединенныя плоскости въ объединенномъ духѣ становится всеобщей въ XVI вѣкѣ, но при этомъ задаются и болѣе высокой проблемой согласованія росписи стѣнъ съ даннымъ помѣщеніемъ, такъ что пространственно широко скомпонованная картина кажется созданной именно для той залы или капеллы, гдѣ она находится, при чемъ одна должна была пояснять другую. Тамъ, гдѣ это достигнуто, возникаетъ родъ музыки пространства и получается впечатлѣніе гармоніи, относящееся къ числу высшихъ эффектовъ, находящихся въ распоряженіи изобразительнаго искусства.

О томъ, какъ мало XV столѣтіе исходило изъ объединяющей трактовки пространства и какъ оно искало для каждаго произведенія отдѣльнаго опредѣленнаго мѣста, уже было говорено. Это же замѣчаніе можетъ быть распространено и на болѣе обширныя пространства, каковы, напримѣръ, площади. Достаточно только спросить, какъ поставлены большія конныя статуи Коллеони и Гатамелаты, и имѣлъ ли бы кто-нибудь въ наши дни смѣлость установить ихъ такъ независимо отъ главныхъ діагоналей площади или церкви? Современный взглядъ представленъ двумя конными статуями князей Джованни да Болонья во Флоренціи, и такъ совершенно, что намъ еще остается многому у него поучиться.

Наконецъ, въ наибольшемъ масштабѣ объединяющее пониманіе пространства сказывается тамъ, гдѣ архитектура и пейзажъ разсматриваются съ одной точки зрѣнія. Можно напомнить о расположеніи виллъ, о разбивкѣ садовъ, о распланировкѣ обширныхъ живописныхъ пространствъ и т. п. Барокко переняло всѣ эти соображенія и повысило ихъ масштабъ; однако, тотъ, кто хоть разъ смотрѣлъ съ высокой террасы несказанно величественно расположенной Villa imperiale, въ окрестностяхъ Пезаро, на горы по направленію къ Урбино, гдѣ вся мѣстность подчинена замку, тотъ получитъ понятіе о грандіозности зрительнаго горизонта

1) Книга о живописи. № 119 (241).

зрѣлаго Возрожденія, который едва ли былъ превзойденъ самыми колоссальными распланировками позднѣйшаго времени.

Существуетъ взглядъ на исторію искусства, который видитъ въ искусствѣ „переводъ жизни" (Тэнъ) на языкъ образовъ и пытается понять каждый стиль, какъ выраженіе господствующаго настроенія времени. Никто не будетъ отрицать плодотворности такой точки зрѣнія; однако, она все же ведетъ лишь до извѣстнаго пункта; почти хотѣлось бы сказать, лишь до того мѣста, гдѣ искусство начинается. Тотъ, кто имѣетъ въ виду лишь общее содержаніе художественнаго произведенія, вполнѣ ею удовольствуется, но какъ скоро мы захотимъ измѣрять вещи принципами художественной оцѣнки, мы будемъ вынуждены обратиться къ формальнымъ моментамъ, которые сами по себѣ лишены выраженія и относятся къ процессу развитія чисто-оптическаго характера.

Такимъ образомъ, кватроченто и чинквеченто, какъ понятія стиля, не исчерпываются одной лишь характеристикой со стороны содержанія. Они имѣютъ двоякій корень и указываютъ на развитіе художественной способности зрѣнія, въ главномъ независимой отъ особаго направленія мыслей и специфическаго идеала красоты.

Величественный жестъ чинквеченто, его преисполненная чувства мѣры осанка, его широкая, мощная красота характеризуютъ настроеніе тогдашняго поколѣнія, но все, что мы говорили о выясненіи явленія, о требованіяхъ глаза, который жаждетъ все болѣе богатыхъ и содержательныхъ воспріятій, приводящихъ къ объединенному созерцанію многаго и къ слитому въ необходимое цѣлое соотношенію частей,—образуетъ формальные моменты, которые не могутъ быть выведены изъ настроенія времени.

На этихъ формальныхъ моментахъ покоится классическій характеръ искусства чинквеченто. Здѣсь дѣло идетъ о всюду повторяющемся процессѣ развитія, о безусловныхъ формахъ искусства. То, чѣмъ Рафаэль превосходитъ болѣе раннія поколѣнія, дѣлаетъ и Рюисдаля, задающагося совершенно иными задачами, классикомъ среди голландскихъ пейзажистовъ.

Разсуждая такимъ образомъ, мы отнюдь не хотимъ восхвалять формалистическую оцѣнку искусства; но вѣдь свѣтъ необходимъ для того, чтобы заставить сверкать бриллiанты.

Содержаніе.

Вторая часть.